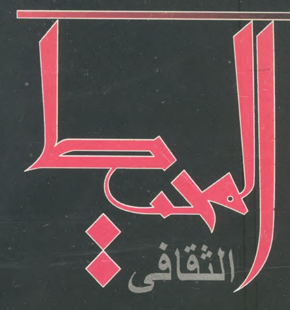
العدد (١) نوفمبر ٢٠٠١




◆ الموضة ..
فى الفكر و الفن

◆ السينما و السياسة

◆ أوروبا ..
والأدب العربى

◆ الاضمحلال ..
فى التاريخ الغربى

إهـــــــداء 2006

الدكتور/ محمود أمين العالم

القاهرة




العدد / ١ /
نوفمبر ٢٠٠١

**مجلة ثقافية شهرية**
مجلة كل المثقفين على اختلاف
مدارسهم الفكرية وألوانهم الفنية

رئيس مجلس الإدارة
**فاروق عبد السلام**

رئيس التحرير
**د.فتحى عبد الفتاح**

مدير التحرير
**هبة عنايت**

سكرتير التحرير
**عمرو رضا**

الإشراف الفنى و التصميم
**يوسف شاكر**

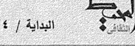
المحرر الثقافى
**سوسن الدويك**
المحرر الأدبى
**د.عزة بدر**
التحرير والمراجعة
**سيد حسين**

تنفيذ جرافيك
**هند سمير**
**داليا سالم**


لوحة الغلاف الأمامى للفنان / **نذير نبعة** ( سوريا )


لوحة الغلاف الخلفى للفنانة / **تحية حليم**

المراسلات :
**المجلس الأعلى للثقافة** /١ شارع الجبلاية / الجزيرة / الأوبرا /ت: ٧٣٦٨٥٨٩ ٢٠٢ +
فاكس : ٧٣٦٨٥٨٩ ٢٠٢ +



البداية / ٤

# فى هذا العدد..


## أحداث ثقافية

الفيلم المزعج ثقافة... وسخافة
الإرهاب وجذوره / ١٠
إنهم يكتبون عن شئ اسمه لوطن / ١٢
المؤتمر الأول للمثقفين المصريين / ١٤
المعلم العاشر ومشروعه الثقافى / ١٦
مؤتمر أدباء مصر..
أم أدباء الأقاليم؟!!/ ١٨
أزمة بين المثقفين ورجال الأعمال/ ٢٠
ألمانيا والعالم العربى..جسر من الفن/ ٢٢
مكتبة الإسكندرية ..بين الماضى والحاضر/ ٢٤
آثار العالم تحت مياه مصر/ ٢٧

## مساحة للحوار

الدراما التليفزيونية
والبحث عن مشروعية / ٣٠
القانون لا يصنع فنا / ٣٦

## الجذور / الملف الثقافى و الفكرى

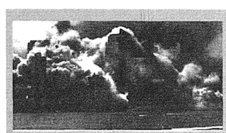
تآزر الفنون موضة عارضة
أم تاريخ جديد للفن؟ / ٤٢
د.عبدالمنعم تليمة
قصيدة النثر موضة أم تقليعة؟ / ٤٥
د.عزة بدر
الموضة والفلسفة..جوهر التغير / ٥٠
د. رمضان بسطاويسي
المأثورات الشعبية والموضة / ٥٤
د.أحمد مرسى
الأزياء وعلم الاجتماع / ٥٨
وداد حامد
العولمة وأخواتها / ٦٢
سعد هجرس

## تشكيل وتجسيد

صالون الشباب إلي أين / ٦٦
حامد العويضي :صنعت «اللوجو»
من بطن أبو العينين / ٧٠
قضية الفن المسروق / ٧٢
أزمة النقد وسعادة الصورة بذاتها / ٧٦
د. فاطمة إسماعيل
فى قاعات المعارض / ٧٨
التذوق
الدليل إلي قراءة اللوحة / ٨٠
هبة عنايت

## الثقافة المرئية

المهرجان التجريبي..القضايا
والعروض / ٨٤
اوبرا ريجوليتو / ٨٩

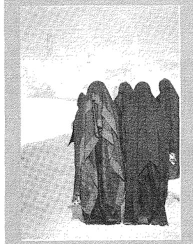
### ١٠ الفيلم المزعج ثقافة... وسخافة الارهاب وجذوره

سيظل ما جري في ١١ سبتمبر في كل من نيويورك وواشنطن ماثلاً في الأذهان وكأنه فيلم من أفلام الإثارة والعنف والخيال العلمي المزعج الذي حفلت به السينما الأمريكية.



### ٣٠

مصطلح الأدب التليفزيوني، أو أدب الدراما التليفزيونية مصطلح جديد يرفضه الروائيون، ويثبته الأساتذة الأكاديميون أما كتاب الدراما التليفزيونية، فينقسمون علي أنفسهم، فهذا سناريست يؤكد أنه أديب ، وآخر يرى أنه ليس بحاجة لأى تسمية فهو مبدع وفنان وهذا يكفي .



### ٤١ الموضة في الفكر والفن

..والموضة قد تعني التيار السائد ثقافيا وفكريا وقد تتصل الموضة وتتكامل لتكون منهجا متصلا له أسسه وقواعده، وقد تنقطع الموضة لتصبح مجرد صرخة أو صيحة فيها من الاحتجاج أكثر مما فيها من مضمون جديد، وقد لا تتجاوز في الزمن والانتشار سوي هبة تتوهج سريعاً وتخفو سريعا وكأنها مجرد تقليعة أوتعبير شكلي .



### ٦٦ صالون الشباب الثالث عشر إلي أين؟

في صالون الشباب.. كل عام...نشاهد البراعم الفنية الجديدة.. وهي تتفتح.. وتنبثق مواهبها الكامنة.. المعبرة عن الجديد.. والمبتكر.. إنه التطور الطبيعي.. والحتمي.. للحركة الفنية المصرية المعاصرة.. التي أمثلها كأمواج البحر المتواصلة.. تعلو تارة بعنفوانها وقوتها.. وتنخفض تارة.. بسكونها.. وتحفزها.

الشيطان يرقص.. / ٩٠
الخير ينتصر أحيانا / ٩٢
أيام السادات.. السينما والسياسة / ٩٤
سينما الشباب تشيخ / ٩٨
سينما خارج الحدود / ١٠١
المسرح والسينما : قراءة نظرية / ١٠٤


## نوافذ على الورق


متابعات نقدية
أدب العالم؟! / ١٠٨
د. جابر عصفور
حرب اكتوبر..
ثقافة التكامل والإبداع / ١١٢
د .محمد فتحي
مديح الظل / ١١٦
يسري أبو العينين
«جبال الكحل»
والأدب النوبى / ١١٩
د.مجدي أحمد توفيق

إبداعات
كأنك العراق / ١٢٢
شعر: أحمد بخيت
شجيرة/ ١٢٦
شعر: محمود توفيق
عادة فى الشتاء/ ١٢٨
شعر: محمد سليمان
أوكتافيوباث / ١٣٢
أماه لا تنسي نشيدي / ١٣٤
شعر: أبراهيم جميل وشاح
شئ بداخلى/ ١٣٦
شعر: د. ليلى فؤاد
ليلة الهناء الأخيرة/ ١٣٧
قصة : محمد مستجاب
بنت المأمور/ ١٤٠
قصة : رضا البهات
رسالة المعذب م.ع/ ١٤٢
قصة : محمد عبدالنبي محمد

مكتبة المحيط
فكرة الأضمحلال / ١٤٤
نهاية اليوتوبيا / ١٤٨
التفكير الإبداعي وحرب اكتوبر / ١٥٠
الضحايا الأنصع حقا / ١٥١
المصريون و الفرنسيون فى القاهرة / ١٥٢
نساء غرف المتعة / ١٥٤

اصدارات / ١٥٥
www. المحيط الثقافي .com / ١٥٧
الاجندة الثقافية / ١٥٨
بريد المحيط / ١٦٠




٩٤

### أيام السادات» ... السينما والسياسة

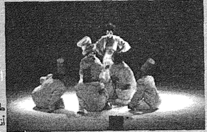
لقد قدم أحمد زكي فيلماً يتحدث في السياسة من الألف للياء، وحرص بشدة أن تكون للفيلم اختياراته وتوجهاته والتي تعني أن للفيلم سياسته وسواء كان (أيام السادات) سيرة ذاتية أولا فإن السياسة تتضح منه منذ اللحظة الأولي وحتي كلمة النهاية...



١٠٤

### المسرح والسينما : قراءة نظرية

ماذا يمكن أن يقدم المسرح للسينما؟ سؤال لا مناص من طرحه عند الحديث عن العلاقة بين هذين الفنين المرئين ، إذ أنهما يكملان بعضهما بل يلتحمان فى جمال إبداعى واحد .



١٠٨

### أدب العالم

ليس من الضروري أن تكون تجليات نزعة المركزية الأوربية ـ الأمريكية بالغة الحدة والعداء في موقفها من آداب العالم الثالث بوجه عام، أو أدبنا العربي بوجه خاص.




١٤٤

### فكرة الاضمحلال

هذا الكتاب يعتبر رؤية شمولية لما آل إليه الغرب، وهو امتداد لكتب كثيرة ظهرت خلال العقد الأخير عن أزمة الغرب، وعما ينتظر الغرب من مشكلات، فلم يعد هذا القرن هو «القرن الأمريكي» ـ علي حد تعبير «هنري لوس» ـ وإنما هو قرن اضمحلال الغرب، لأنه يكرس لثقافة واحدة هي «ثقافة النرجسية»، ولأن الغرب يركز علي مصالحه وإبراز ثقافته دون أن يجد صيغة تسمح بحضور التعدد الثقافي العالمي، وهذه الثقافة تنذر باضمحلاله، وقد عبر عن هذا «بول كيندي» في كتابه «قيام وسقوط القوي الكبري»، الذي قدم فيه نظرة ذات طابع تشاؤمي عن مصير الحضارة الأمريكية.

# البداية..

**حتى قبل أن تخرج النظريات والوثائق الجديدة التي تؤكد أن الثقافة المصرية القديمة؛ وليست الثقافة اليونانية؛ هى قاعدة الوجود الثقافي العالمي المعاصر..**
**كان أستاذنا ومعلمنا الكبير طه حسين يعي تماما هذا التراث الثقافي الأصيل وهو يستشرف مستقبل الثقافة فى مصر منذ أكثر من نصف قرن؛ فهو يراها تتراوح بين ثقافة النهر والبحر ثقافة الوادي والجبال والصحراء (التنوع الثقافي الجغرافي) وهو يراها بحراً ومحيطاً تدفقت فيه واختلطت روافد وتيارات متعددة تداخلت وتشابكت بل تعانقت لتقدم ثقافة فريدة متنوعة قابلة دائما للتجديد والتطوير..**

والروافد التراثية للثقافة المصرية المعاصرة لا تعني فقط نغمة الاتصال والترابط بين الفرعونية والقبطية والإسلامية والعربية؛ ولا تتوقف عند أوزوريس ورع وآمون وإخناتون والعائلة المقدسة والإله الواحد الأحد؛ ولكنها كانت ومازالت تعني بؤرة لتلاقي وتفاعل تيارات جاءت مع الاتجاهات الأصلية؛ من الشمال والغرب عبر البحر المتوسط؛ ومن الجنوب عبر النيل الممتد إلى القلب الإفريقي؛ ومن الشرق عبر الصحراء والبحر الأحمر.

هذه الثقافة العبقرية المتداخلة فى نسيج له هويته وطرازه ولونه الخاص ولدتها ظروف ومعطيات تاريخية وجغرافية جعلت من أرض النيل وطنا وموطنا للحضارة والتقدم حيث بدأت الكتابة والمعرفة؛ وجعلتها فى الوقت نفسه مركز التلاقي والتفاعل الحضاري..

وهذا الامتداد الثقافي والحضاري المتصل جعل من مصر النظام المركزي الموحد (٦ آلاف عام) النموذج الفريد والوحيد في العالم لا يدانيه في المرتبة الثانية سوى الامتداد الثقافي والحضاري الصيني (٢٥٠٠ عام) الأمر الذي جعل من الثقافة والحضارة المصرية نموذجا فريدا وخاصا فى التراكم والاتصال؛ وكانت له بصماته الواضحة والقوية في الشخصية المصرية..

والعقلية الثقافية المصرية بشريانها المائي الممتد من الجنوب إلي الشمال يحتضن الناس والحياة حوله، وببحورها الممتدة إلى الشمال والجنوب والشرق توسع وتفتح الآفاق وتغرى العيون والقلوب للتطلع إلى ما بعدها؛ وبنمطها الإنتاجي النهري القائم على الاستقرار والاتصال والتطور كان لا بد أن تنتج إنسانا متحضرا يعرف قيمة

العمل والجهد والإنتاج؛ يعرف كيف يبذر وأين وكيف يحصد ومتى؟ ويدرك أن من يبذر بالآلام والعرق يحصد بالابتهاج والمسرة..

إنسان متفتح الذهن والقلب رعته وصاغته وصقلته طبيعة حانية وليست قاسية وأظلته شمس مشرقة وليست محرقة وأمدته بهواء رطب وليس لافحا ثقيلاً؛ ومياه عذبة تروى عطشه وتروي أرضه وتشيع الخضرة والنماء وتحميه من العوز والجوع.

فخرج إنساناً سمحا بعيدا عن الحقد والعدوان والتعصب تحمل جنباته مزاجا جماعيا واجتماعيا؛ ينفتح علي الآخر ولا يذوب فيه؛ ويرنو إلي الجديد ويحميه ويطوره؛ ويتعلم من أخطائه لا يغمض العين عن المويقات تحت شعارات طنانة من الفخر والإدعاءات الكاذبة؛ فتراجعت عنده نسبة الانفصام الشيزوفراني الذى تعاني منه بعض المجتمعات المعاصرة.

ان الحديث عن التاريخ الثقافي لمصر القديمة والوسطى، مصر الفرعونية ومصر القبطية. ومصر الإسلامية والقول بأنها تملك وحدها ثلث آثار العالم المتحضر لا يؤكده ويدعمه سوي تلك الهبة الثقافية، أو ذلك الازدهار الثقافي الذى نعيشه ونصنعه فى الحقب الأخيرة من القرن العشرين وحتي يومنا هذا.. وحين نتحدث عن ثقافة مصر المعاصرة، فنحن نتحدث بالفعل عن ثقافة حية متجددة فاعلة ومؤثرة؛ كانت ومازالت هى الأكثر إبداعا والأكثر عطاء والأكثر تأثيرا ونفعا سواء فى محيطها الأقليمي العربي أم فى مجالها الدولي..

لقد كانت ومازالت الرايات الثقافية المصرية الأصيلة ترفرف بنجاح علي آثار المعركة الفاصلة والتحدي الصعب الذي كسبه المثقفون المصريون فى مواجهة تيارات الجهل والتجهيل والتكفير والإرهاب الأصولي تلك التيارات الوافدة التى لم تنضج قيمها الثقافية والفكرية بعد.

**وكانت ومازالت معركة الثقافة المصرية ودورها هو تأكيد الهوية الثقافية المفتوحة والمتكاملة فى مواجهات اتجاهات تحاول فرض صراع الثقافات وحروب الحضارات، فالثقافة المصرية التى أعطت لجميع الثقافات الجذور النابضة هى نفسها القادرة على استيعاب المنتج الثقافي العالمي بمختلف ألوانه واتجاهاته ولتجعل منه نسيجا متكاملا تتعازف أنغامه فى تنوع**

**سيمفوني ولا تتحارب أو تتقاطع فى نشاز بدائي وبعيدا عن أى أشكال عنصرية أو أى اتجاهات عرقية ودينية.**

**والثقافة المصرية المعاصرة هى التى أعادت للأزهر دوره ورونقه فى إجلاء جوهر الثقافة الإسلامية والعربية الصحيحة في مواجهة الانحرافات والاتجاهات العصبية والعصابية والإرهابية الأصولية، وهى التى أعادت احتضان وتجديد كنيستها المصرية بألوانها القومية الزاهية، وهى أيضا التى تعيد افتتاح مكتبة الإسكندرية وتحيى من جديد مركز الحضارة والاشعاع الثقافي فى البحر المتوسط كله..**

والثقافة المصرية المعاصرة هي التي أخرجت وانتجت اثنين من أبنائها لحصد أعلي الجوائز العالمية في العلوم والآداب في السنوات العشر الأخيرة، نجيب محفوظ وأحمد زويل كما أثرت التراث الفني والثقافي العالمي باسهامات متميزة قدمها مبدعون كبار في هذه المجالات..

والثقافة المصرية المعاصرة هى التى أعادت للكتاب دوره واحتفت به من خلال أضخم مشروعات للنشر وأوسعها وجعلت من القراءة والثقافة والكتاب شعارا مرادفا للخبز سواء من خلال مشروع القراءة للجميع ومكتبة الأسرة، أو من خلال حركة النشر العملاقة فى كل المؤسسات الثقافية التى تنوعت إصداراتها فى جميع مناحي المعرفة والعلم.

والثقافة المصرية المعاصرة التى أعادت افتتاح الأوبرا الجديدة، اتصالا بتاريخ عريق جعل من الأوبرا المصرية الأولى (١٨٦٦) سادس أوبرا فى العالم كله، يؤرخ بها ومعها الأعمال الفنية والأوبرالية العالمية منذ أن كتب لها جوسيبو فردي أوبرا عايدة لتعرض على مسرحها.

والثقافة المصرية المعاصرة هى التى أعادت اكتشاف المدن والآثار التاريخية الغارقة تحت الماء عند خليج أبو قير حيث تجرى الاستعدادات لبناء أول متحف عالمي تحت الماء حيث يختلط الخيال والأسطورة بالواقع الحى لنشاهد أتلانتيس جديدة ومجسدة..

لقد مرت مصر منذ منتصف الخمسينيات فى القرن الماضي بثلاث مراحل لكل منها قسماتها وبصماتها؛

مرحلة اليقظة والوعي القومي؛ ثم مرحلة تحرير الأرض والعقل والانفتاح، ثم المرحلة التالية التي نعيشها وهي مرحلة الاتساع والانتشار الثقافي والفكري؛ وهى المرحلة التي تهيىء الظروف الناضجة للخلق والإبداع والابتكار، مرحلة إعادة اكتشاف الإنسان المصري وتعميق إنسانيته من خلال توسيع مساحة حرية الرأى والفكر والاعتقاد..

وعملية الازدهار الثقافي والفكري وإعادة تأهيل الإنسان المصري الحر والمنطلق تتساوى فى أهميتها العالمية بالازدهار الاقتصادي والتكنولوجي بل تكاد تكون هى الطريق الوحيد إليه فى عالم أصبحت فيه المعلومات وهى قيمة ثقافية هى ثروة القرن الواحد والعشرين والمفتاح الطبيعي للتقدم والتطور.

**وإذا كانت هناك دول كبرى تزهو بما حققته فى مجالات الاقتصاد والتكنولوجيا فإن مصر السائرة علي الطريق يحق لها أن تزهو بأنها دولة عظمى ثقافية؛ هذا التعبير الذي صاغه الفنان فاروق حسني بعد أن شهدت ولاية الرئيس حسني مبارك اسقاط الكثير من القيود والسدود التي كانت تقف حائلا ومانعاً وكابتاً لحرية الفكر والتعبير والاعتقاد الأمر الذى فتح أمام حرية الخلق والابتكار والفن آفاقا بلا حدود؛ حيث تتجدد الحياة وتنطلق وحيث يتسيد الإنسان وتتعمق إنسانيته.**

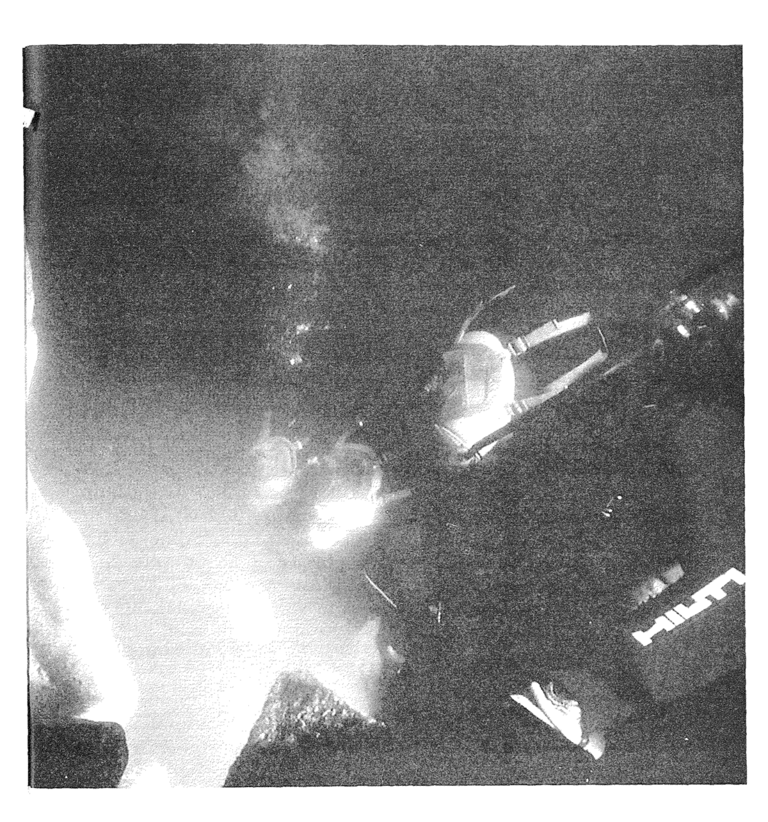
ولما كان من حقنا أن نزهو بمصر الدولة العظمي الثقافية ومن قدرنا أن نعيش هذه المرحلة ونشتبك معها ونسهم فى انجازاتها وجدنا أنه حق لنا أيضا محاولة إصدار مجلة ثقافية شاملة تواكب هذه العظمة الثقافية وتعكسها وتدفع مسيرتها..

**مجلة يحررها المثقفون والمبدعون من جميع الأجيال ومن جميع المدارس الفنية والفكرية، مجلة تعني بالتراث وعينها علي المستقبل؛ وترعي الحاضر وعقلها يحلم بالغد؛ لتسمو في تنوعها الخلاق وتفتح الطريق أمام المزيد من الابتكار والتجديد؛ تنحني وتفتح قلبها وصفحاتها لكل من عمل ويعمل على جعل الحياة أجمل وأحلي وأكثر إنسانية وتوسيع ابتسامة الأمل على وجوه الكادحين المتعبين وتلك فيما أعتقد هى مهمة الثقافة الحقيقية.**

**عقولكم وقلوبكم وأقلامكم معنا.. وادعوا لنا بالتوفيق،**

فتحي عبد الفتاح

# أحداث ثقافية



الفيلم المزعج ثقافة...
وسخافة الإرهاب وجذوره

إنهم يكتبون عن شيء اسمه
الوطن

المؤتمر الأول للمثقفين
المصريين

المعلم العاشر ومشروعه
الثقافي

مؤتمر أدباء مصر.. أم أدباء
الأقاليم ؟!!

أزمة بين المثقفين ورجال
الأعمال!

ألمانيا والعالم العربى ...
جسر من الفن

مكتبة الإسكندرية..
بين الماضى والحاضر

آثار العالم تحت مياه مصر

# الفيلم المزعج ~~ثقافة~~ .. سخافة الإرهاب وجذوره

**سيظل ما جري في ١١ سبتمبر في كل من نيويورك وواشنطن ماثلاً في الأذهان وكأنه فيلم من أفلام الإثارة والعنف والخيال العلمي المزعج الذي حفلت به السينما الأمريكية.**

وأزعم أن الكثيرين؛ بما في ذلك الأمريكيون أنفسهم والذين تابعوا أحداث هذا الفيلم الواقعي والمثير والمأساوي في نفس الوقت وعلي الهواء مباشرة؛ جرت في عقولهم ووجدانهم وبشكل عفوي مشاهد من أفلام هوليودية كثيرة.

إن علامات الفزع والخوف ارتسمت علي وجوه أهالي نيويورك وهم يهربون في الشوارع وناطحات السحاب تنهد وتملأ المدينة كلها بالرماد والغبار والدخان والهلع صورة أكثر واقعية وإثارة بكثير من مشاهد حملها فيلم يوم الاستقلال الذي صور كارثة من هذا النوع تعرضت لها أكبر مدينة أمريكية ومصدر اعتزاز وفخر الاقتصاد الأمريكي.

بل لعل الكثيرين تذكروا سلسلة أفلام جيمس بوند أيام الثمانينات والصراع المحتدم مع المعسكر الآخر حين كان هذا البطل الأسطوري الأمريكي قادرا علي التوغل في أعماق المؤسسات الحيوية للخصم وتدمير هذه المنشآت والخروج سليما معافي في النهاية..

علي ان جيمس بوند هذه المرة لم يكن أمريكيا؛ ولم تكن الانفجارات والانهيارات علي أرض الغير ولم يكن الأمر مجرد صور خادعة تداخلت فيها الحرفية التقنية مع القدرة الإخراجية والخيال الجامح مع بعض القواعد العلمية والفنية؛ بل كانت واقعا حيا متحركا يحمل الألم والأسي والصدمة..

فمن لم يصبه الفزع وأغمض عينيه وهو يري علي شاشات التليفزيون الذي كان يقدم علي الهواء مباشرة؛ تلك الطائرة المجنونة التي قامت بدورة كاملة ومفاجئة وصعبة لتصطدم بالبرج الثاني لمركز التجارة العالمي في نيويورك بعد أقل من عشرين دقيقة من اصطدام الطائرة الأولي.

ومن لم يصدر عنه صرخة ملتاعة ملأت عيونه الدهشة والحسرة وهو يري أبراج المركز التجاري العملاقة وهي تنهار تماماً لتظلل مانهاتن وتمثال الحرية والمدينة كلها بسحابة داكنة تتخللها أضواء اللهب الأحمر يختلط بها صرخات لم تسمعها العشرات والآلاف من الأبرياء الذين تمزقت أشلاؤهم مع الحديد المنصهر والأسمنت والطوب والجدران المنهارة من أعلى بناء في العالم كله.

إن الدراما والفانتازيا التي اختلطت بهذا العمل الذي جري جزء كبير منه أمام عيون الملايين في العالم كله أجري صدمة هائلة للجميع وليس فقط لأهالي نيويورك وواشنطن أو لسكان الولايات المتحدة وحدها.. فلقد رأي الجميع رؤية العين وسمعوا بآذانهم وتابعوا بعقولهم ووجدانهم ما جري لحظة بلحظة..

ولعلي لا أكون مبالغا أو متجاوزاً للحقيقة إذا قلت أن الجميع علي اختلاف آرائهم وأفكارهم وأعمارهم وأجناسهم، وبعد أن راحت الصدمة أو هدأت؛ وبعد القدرة علي التقاط الأنفاس، قد توصلوا إلي بعض النتائج والملاحظات وإن اختلفت التعبيرات والتوصيفات والطريقة حول ما جري.

فلم يعد هناك من لم يدرك أن هذا العمل الارهابي الذي راح ضحيته عشرات الآلاف من القتلي والجرحي من الأبرياء يمثل نقلة نوعية وخطرة للوسائل والأساليب الارهابية السابقة..

لقد كانت هذه الأعمال الإرهابية في أقصي صورها تنحصر في خطف الطائرات وتفجير بعضها أو نسف بعض الأماكن المحدودة أو حجز الرهائن أو اغتيال بعض الشخصيات السياسية أو الاقتصادية ولم يكن الأمر في مثل هذه الحالات في حاجة إلي استخدام تقنيات عالية أو رسم الخطط العسكرية الدقيقة.

ولكن ما جري في نيويورك وواشنطن من تخطيط دقيق بل ومذهل في خطف الطائرات وتوقيت ضرب المنشآت (برج التجارة العالمي ومبني البنتاجون) والاعتماد علي طيارين مدربين وبشكل جيد مع توافر الاستعداد والنزعة الانتحارية كل ذلك يؤكد هذه النقلة النوعية الخطرة في طبيعة الأعمال الارهابية والتى جعلت من كارلوس المقبوض عليه الآن في السجون الفرنسية والذى كان يعتبر القائد المخطط الذكي للأعمال الارهابية في عقود ماضية مجرد تلميذ ساذج.

ولعل ذلك يؤكد الأحاديث التي رددها كثير من العلماء المختصين أنه بعد انفراط عقد الثنائية القطبية والتوازن النفسي الذي كان موجوداً بين القوتين العظمتين؛ فإن انتشار الحركات والاتجاهات القائمة علي أسس عرقية وعنصرية ودينية سيمثل ظاهرة خطرة بعد انتفاء الصراع الأيديولوجي الفكري الذي كان قائماً..

كما أنه مع تطور هذه الصراعات فإنه من الطبيعي أن تسعي هذه الجماعات الإرهابية لتملك بعض أدوات الثورة العلمية والتكنولوجية خاصة في مجال أسلحة الدمار الشامل وبشكل أخص السلاح النووي..

وعمليات التهريب الدولية التي تجري والقبض علي عشرات من الذين ينتمون إلي الجماعات الإرهابية وعصابات الجريمة المنظمة يهربون مواد خطيرة مثل اليورانيوم والماء الثقيل والتي تدخل في إنتاج القنابل النووية تعظم المخاطر التي يمكن أن يمثلها الإرهاب في المستقبل.

الأمر الثاني الذي تطرحه هذه المأساة التي جرت علي الأراضي الأمريكية هو ضرورة وجود تكاتف دولي لمواجهة الإرهاب والجماعات الإرهابية التي تقوم على أسس عرقية أو عنصرية أو دينية بعيدا عن استثمارها لصالح هذه الدولة أو تلك، وبعيدا عن الازدواجية في المعايير والأحكام.

وليس ببعيد أن بعض الدول الكبري؛



وليس ببعيد أن بعض الدول الكبري؛ والولايات المتحدة بشكل خاص قد حاولت في فترات معينة استثمار بعض القوي الإرهابية لصالحها عن طريق التمويل والتدريب والاحتواء وتؤكد الكثير من الوثائق أن أمريكا كثيرا ما قامت بمساعدة وتمويل عمليات إرهابية راح ضحيتها الكثير من المدنيين الأبرياء مثلما جري في انقلاب شيلي الدموي علي يد الجنرال بونيشيه في السبعينات (نصف مليون قتيل ونصف مليون مفقود) ومثلما جري في انقلاب اندونيسيا الاستئصالي الذي قام به الجنرال سوهارتو (مليون قتيل ومليون مفقود) بل إن الولايات المتحدة نفسها أقامت المعسكرات لتدريب وتمويل وتسليح المجاهدين الأفغان وجماعات ابن لادن وطالبان متي كان ذلك يخدم مصالحها في أفغانستان، بل انها مولت الجهات التي ترعي بعض الاتجاهات الدينية الاصولية والمتطرفة التي تخدم مصالحها سواء كانت هذه الاتجاهات مسيحية أو يهودية أو إسلامية أو حتى بوذية وهندوكية..!

ولعل الذين قاموا بالاستثمار المرحلي للعمليات الارهابية يدركون الآن أن إخراج العفريت من القمقم لا يعني بالضرورة القدرة علي التحكم فيه وتوجيهه ضد الخصوم؛ ولعلنا مازلنا نذكر الصيحات المتكررة الضائعة التى خرجت من مصر والجزائر تطالب بعقد مؤتمر دولي لمناقشة قضية الارهاب والخروج بموقف موحد لمحاربته وعدم ايواء الجماعات الارهابية أو استثمارها.

أما الملاحظة الأخيرة فبغض النظر عن الحديث عن الانتقام وإعلان الحرب وما يسمي بالدفاع عن شرف أمريكا وعظمتها وسيادتها، فإنها كلمات يمكن فهمها في إطار الصدمة والانفعال ولكنها لا تقدم تفسيراً أو حلا للمشكلة..

فالانتقام ممن؟ وإعلان الحرب ضد من؟!..

وحتي لو أمكن التوصل إلي المسئولين عن الأحداث الأخيرة والقضاء عليهم؛ فإن ذلك لن يمنع تحركات أخري ومجموعات أخري وتنظيمات أخري وفي اتجاه آخر، بل ربما كان خطر الارهاب النووي وهو احتمال قائم هو البديل والتصعيد المقابل من جانب هذه الجماعات..

وأنا هنا أستعيد بعض التعليقات والأفكار التي طرحها معلقون وشخصيات لهاوزنها في أوروبا وأمريكا نفسها حين يطالبون بالعمل الجاد علي حل الازمات والمشاكل الساخنة والملتهبة على أسس عادلة وحكيمة وهذا ما قال به توني بلير رئيس وزراء بريطانيا وما ردده كلاوس كبنيكل وزير خارجية ألمانيا والولايات المتحدة بشكل خاص قد حاولت في فترات معينة استثمار بعض القوي الإرهابية الأسبق تعليقاً علي الأحداث الأخيرة..

فالعدوان الإسرائيلي المتصل علي الشعب الفلسطيني والأساليب الوحشية اليهودية التي يمارسها الجيش وسلطات الاحتلال الإسرائيلي ضد شعب أعزل كل جريمته أنه يدافع عن حقه في أرضه التاريخية لإقامة دولته المستقلة.. أليس ذلك إرهاباً حقيقياً..

أيضا الفقر والعوز والجوع الذي تعيشه بلدان إفريقية وآسيوية خاصة أفغانستان والصومال والكونغو نتيجة سياسة بعض الدول خاصة الولايات المتحدة ومعها الشركات المتعددة الجنسيات في السيطرة على القرن الإفريقي ومنطقة االبحيرات الكبري وسط إفريقيا أو خلق حزام أمن ضد الصين في وسط آسيا.

إن هذه البريقات والتى تمثل مظاهر العدالة المفتقدة فى عالم اليوم والدور الذي يلعبه رجل البوليس الدولي الأمريكي والانفراد بالسلطة والهيمنة والسيطرةالعالمية، كلها تمثل عوامل يأس وعجز عن تحقيق العدالة وتقدم أرضية حقيقية لتفريخ الإرهاب والإرهابيين..

فهل يملك العالم حقا الشجاعة والجرأة لمحاربة الجذور الحقيقية للإرهاب؛ أم ستدخل دوامة شريرة من العنف والعنف المضاد بين الإرهاب الرسمي والإرهاب السري..

**المحرر**

# إنهم يكتبون عن شيء اسمه الوطن

**إذا كان الأدب الإسرائيلي الحديث يقوم علي بعض التناقضات والاشكاليات الكامنة في النموذج الصهيوني كما يؤكد ذلك د.عبدالوهاب المسيري في «سيرته الذاتية» من خلال دراسته العميقة عن أهم شاعرين صهيونيين «حاييم نحمان بياليك» و«شاؤول شرنخوفسكي» حيث تتبدي في كتابات هذين الشاعرين روح حلولية وثنية عميقة وكلاهما تأثر بنتيجة شأنهما شأن كثير من المفكرين الصهاينة، من ناحية أخري يغلف صائدهما ديباجات لا تستند إلي أي أساس في عالم الإنسان أو عالم الطبيعة، بالإضافة إلي الإبهام الصهيوني الأدبي تجاه ما يسمي بـ «التراث اليهودي» فالكثير من الآدباء يصدرون عنه باعتباره يهودياً ولكنهم يرفضونه باعتباره «تراث المنفي».**

فإحساس الأدباء الاسرائيليين بقضية الوطن إحساس عبثي كما يتبدي ذلك في كلمات الشاعر حاييم جوري حين أشار إلي ما سماه «مركب اسحاق» وهو أن الإنسان الإسرائيلي يولد وفي داخله السكين الذي سيذبحه، كما بين جوري أن الإسرائيلي لا يرتوي فهو يطالب دائماً بالمزيد من المدافن وصناديق دفن الموتي كما لو كانت أرض إسرائيل آلهة تأر بذيئة.

علي النقيض - تماماً - جاء الأدب الفلسطيني المعبر عن قضية الوطن حيث انصهرت الذات المبدعة في الآخر المرئي في بوتقة هي أشبه بالمثيولوجيا لتكتب سيرة الكائن الجمعي وهذا ما يؤكده الشاعر الكبير محمود درويش حين يقول في أحد حواراته «أنا نتاج ظروفي التاريخية، وظروفي الاجتماعية - وبالتالي أنا لم أسع إلي القضية الفلسطينية، ولم أخلق القضية الفلسطينية، أنا وجدت نفسي وأنا أعبر عن ذاتي الواحدة أعبر أيضاً عن ذات جماعية، وعندما استعيد ذاكرتي الفردية أجد أنني استعيد ذاكرة جماعية، عندما أكتب تاريخي الشخصي - الآن - أجد نفسي أروي تاريخ أرض وتاريخ مجتمع وتاريخ اختلاط حضارات علي هذه الأرض.. القضية الفلسطينية ليست خارجي.. هي بداخلي».

وإذا كان درويش يربط قضية الشعر بموازاة كبيرة مع قضية الكيان الإنساني بظرفيه المكاني والزماني فإنه يرفض - في الوقت نفسه - قضية التأطير في نمط واحد فهو يؤكد «أنه لا يجب أن ينمط بصفة أوقالب وبأنه شاعر مقاومة أو ثورة أو شاعر أرض محتلة، فهذه كلها تسميات جاءت نتاجاً لحماسات نقدية عربية لمجموعة من البشر في داخل الأرض المحتلة خاصة بعد نكسة ١٩٦٧.

وفي رسالة أرسلها «درويش» إلي رفيق الدرب الشاعر سميح القاسم ونشرت في مجلة «الكرمل» الفلسطينية بمناسبة بلوغ سميح سن الستين يقول فيها «في السجون، تعلمنا أول دروس النقد، أدركنا أن الشعر ليس بريئاً إلي هذا الحد، فهو إذ يسمي المكان الكائن، وهو إذ يسمي فلسطين باسمها الأسطوري والواقعي، يصبح جزءاً لا يتجزأ من مشروع حرية لا شفاء منها».

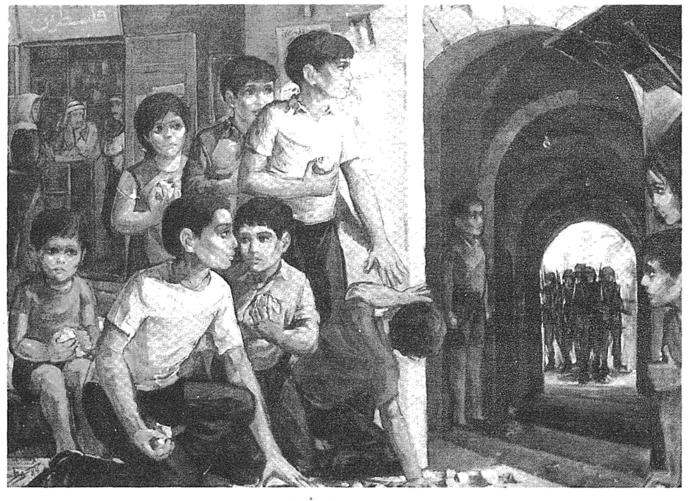
## معرفة الآخر

أما الشاعر سميح القاسم فقد نفي في حوار أجرته معه قناة المستقبل اللبنانية أن يكون شعراء المقاومة في فلسطين قد حققوا شهرة لا يستحقونها لمجرد أن أسماءهم قد برزت في أعقاب نكسة ١٩٦٧، وأضاف «لسنا أنصاف آلهة أو عمالقة وكل همنا كان الدفاع عن حقنا».

وعن سؤال عما إذ كان يتوقع انطفاء شهرته هو وزملائه من شعراء المقاومة بمجرد استرداد الأرض المحتلة. أجاب القاسم قائلاً: «فليذهب كل الشعر إلي الجحيم وتعود الأرض». وسخر سميح القاسم من المزاعم التي تقول إنه كان ضابطاً في الجيش الإسرائيلي وقال: إسرائيل أذكي من أن تجعلني ضابطاً في جيشها، والرتبة العسكرية الوحيدة التي حصلت علهيا منها هي رتبة «نفر مسجون» وقد منحت لي حين كنت مسجوناً في معسكرات الاعتقال الإسرائيلية التي يديرها الجيش.

## هدير الكتابة

وإذا كانت الأرض بناسها وطينها وزرعها وبراءتها الأولي هي محور الوجود الشعري لشعراء الأرض المحتلة بدءاً من إبراهيم طوقان وفدوي طوقان وتوفيق زياد وانتهاء بالجيل الحالي من الشعراء الشباب وجيل



الوسط عبدالناصر صالح وغادة الشافعي ومروان زقطان وعلي الخليلي وسامر خير، ومريد البرغوثي والمتوكل طه وغيرهم، فإنها أوجدت ما يمكن أن يسمي بالذائقة العامة لنكهة الحرية.

فلم تعد أنا الشاعر تقيم داخله وحده، بل صار في وسعها أن تكون مشهداً عمومياً ينير للقادمين طرق المقاومة، حيث تحولت موسيقي الشعر إلي أجراس ميلاد تدق في جزر الصمت معلنة عن حياة آتية لا محالة، فقد ألقيت في بحار الشعر أحجار مقدسة معمدة بماء الأمل، فتحرك الموج عفياً، كاتباً علي صفحته نشيد البقاء لأطفال الحجارة ولكل من، من قال لا، في وجه من قالوا: نعم.

وليس أدل علي ذلك من قول توفيق زياد:

**أنا إنسان بسيط**
**لم أضع يوماً علي كتفي مدفع**
**أنا لم أضغط زناداً ـ طول عمري ـ**
**أنا لا أملك إلا بعض موسيقي توقع**
**ريشة بترسم أحلامي**
**وقنينة حبرٍ**
**أنا لا أملكً حتي خبز يومي**
**وأنا بالكاد أشبع**
**أنا أملك إيماني**
**الذي لا يتزعزع**
**وهوي يكتسح الكون**
**لشعبٍ يتوجع**

**عيد عبدالحليم**

# المؤتمر الأول للمثقفين المصريين

الثقافة لا تزدهر إلا بالاختلاف.. والمثقفون لا يبدعون تحت أسنة الخلاف. ومن هنا تأتي أهمية الدعوة للمؤتمر الأول للمثقفين المصريين الذي يسعي لطرح قضايا ومشكلات الثقافة المصرية وتحدياتها للنقاش حفاظاً علي حق المثقف في الاختلاف فكرياً وإبداعياً وحق الثقافة في الاتفاق الجماعي بين المثقفين علي مواجهة العقبات التي تعوق مسيرتها وقد عقدت اللجنة التحضيرية العليا للمؤتمر اجتماعات متعددة لمناقشة أهداف المؤتمر وبرنامجه وتقرر عقده في النصف الأول من شهر يناير القادم علي أن يكون هدفه الأساسي محاولة التوصل إلي قدر من التوافق العام بين المثقفين المصريين علي اختلاف تياراتهم ومدارسهم وأجيالهم حول الحد الأدني المشترك لأساليب مواجهة المشكلات التي تتعرض لها الثقافة المصرية واحترام حق الاختلاف فيما يجاوز ذلك وإحياء وتنشيط منظمات المجتمع المدني العاملة في المجالات الثقافية وتوحيد جماعة المثقفين المصريين علي أساس الاعتراف بحق الجميع في الاستقلال والتنوع وإدارة حوار بناء بين المنظمات الحكومية التي تعمل في مجال الثقافة وبين المنظمات غير الحكومية والشخصيات التي تنشط في هذا المجال بما يزيل ما يواجهها من عقبات ويسد ما بها من ثغرات ودراسة القوانين التي تنظم العمل الثقافي والفكري والعمل علي تكوين رأي عام يسعي لتعديلها بما يحفظ الحقوق الأدبية والمادية للذين يعملون في هذا المجال ومن بينها حقوق التأليف والإبداع والتنظيم بما يصون - كذلك - حريات الإبداع الثقافي والفني والفكري والبحث العلمي وحريات الرأي والتعبير والنشر والاعتقاد التي يضمنها الدستور.

وقد وجهت اللجنة التحضيرية الدعوة للهيئات المعنية بالعمل الثقافي مثل اتحاد الكتاب واتحاد الناشرين واللجان الثقافية بالأحزاب السياسية والجمعية التاريخية ولجنتي الثقافة والإعلام بمجلسي الشعب والشوري ومراكز البحوث وفروع المنظمات الدولية والعربية العاملة في مصر والمهتمة بشئون الثقافة للمشاركة في المؤتمر علي مدار أيامه الأربعة في محاوره المختلفة وهي:

أولا: **التوجهات الفكرية في المجتمع المصري** وتناقش ثقافة النخبة وثقافة الجماهير والهوية الثقافية والكوكبية.

ثانياً: **آليات العمل الثقافي** وتدرس ثلاث موضوعات هي الدولة والثقافة والتنسيق بين الوزارات العاملة في مجال الثقافة واقتصاديات العمل الثقافي.

ثالثاً: **المنظمات الثقافية في المجتمع المدني** وينقسم هذا المحور إلي ثلاثة موضوعات فرعية تناقش واقع المنظمات والجمعيات الأدبية والثقافية في مصر والمشكلات تواجهها والتنظيم النقابي لجماعات المثقفين ونظام التأمين الاجتماعي والصحي علي العاملين في المجالات

الثقافية.

رابعاً: **قضايا الحقوق والحريات** عبر أربعة موضوعات هي تشريعات العمل الثقافي وحريات الإبداع والبحث العلمي بين الدستور والقانون وحقوق الملكية الأدبية والفنية وآداب الحوار الثقافي.

خامساً: **قضايا أداء المؤسسات الثقافية** وتطرح للنقاش من خلال اثنتي عشرة مائدة مستديرة تتناول الموضوعات التالية من زاوية مشكلات الواقع وآفاق المستقبل وهي صيانة وترميم الآثار والسينما والثقافة الجماهيرية والوثائق والمخطوطات، والكتاب والنشر والموسيقي والأوبرا والباليه، والمسرح، وثقافة الطفل والفنون التشكيلية، والمكتبات، والفنون الشعبية، والعلاقات الثقافية بين مصر والعالم.

وتساهم قطاعات الوزارة بإعداد تقارير تتضمن المعلومات الأساسية عن العمل الثقافي في مصر كل في مجالها لتكون متاحة في أيدي المشاركين في المؤتمر الذين تم اختيارهم لإعداد أوراق خاصة للمؤتمر تفتح باب النقاش مع الحضور وقد وجهت الدعوة لعدد كبير من مفكري وأدباء مصر للمشاركة في إعداد هذه الدراسات ومنهم الأساتذة والدكاترة، مراد وهبة والسيد ياسين ومحمد السيد سعيد ومحمود أمين العالم وإسماعيل صبري عبدالله ومحمد الجوهري وسلامة أحمد سلامة ومحمد سليم العوا وفتحي عبدالفتاح ومصطفي الفقي وأحمد كمال أبو المجد ومحمد سلماوي ومصطفي نبيل وجيهان رشتي، وجلال أمين وجودة عبدالخالق، وأماني قنديل وعبدالرءوف الريدي وصلاح عيسي وسمير فريد ومني ذو الفقار وجمال البنا ومحمد نور فرحات وحسام لطفي وأحمد أبو زيد وفهمي هويدي وعلي أبو شادي، ويونان لبيب رزق وسمير سرحان ويوسف زيدان وألفريد فرج ونهاد صليحة وأحمد نوار وفاروق خورشيد وأحمد مرسي وميلاد حنا وغيرهم.

ولاتاحة الفرصة لمناقشات موسعة تقرر أن يستغرق المؤتمر أربعة أيام علي أن يعقد في اليوم الأول جلسة إجراءات للتسجيل وتوزيع الأبحاث واختيار اللجان والاستماع إلي الكلمات علي أن يعقد المؤتمر جلستين يوميا للمناقشة العامة، جلسة صباحية وأخري مسائية وتناقش في هذه الجلسات المحاور الثلاثة الأولي، وتعقد مجموعة من الموائد المستديرة لمناقشة القضايا النوعية في العمل الثقافي التي يتضمنها المحور الرابع وتعقد الجلسة الختامية للمؤتمر في مساء اليوم الرابع حيث يتلي البيان الختامي ويطرح للنقاش، ومن أجل توسيع دائرة المشاركة في الإعداد للمؤتمر تقرر أن تتولي اللجنة التحضيرية تنظيم عدة لقاءات مع المثقفين في اتحاد الكتاب واتحاد النقابات الفنية ونقابة الصحفيين ونقابة التشكيليين، كما ينشر مشروع برنامج المؤتمر مع دعوة المثقفين للمشاركة بالرأي حوله قبل بدء المؤتمر.

يبقي بعد اكتمال الشكل أن يسعي المثقفون لاكتمال المضمون حفاظا علي الثقافة المصرية التي تعد بحق اسهامنا الأول - والأكبر - في حوار الحضارات الذي يفرض نفسه علي العالم بمنطق البقاء للأصلح!!

**المحرر**



# المعلم العاشر ومشروعه الثقافى

**«وأنا الآن علي بعد خمسين عاماً من أوراق العمر استرجع هذه الأحداث في تأمل حزين. ورغم خمسين كأساً من العلقم جرعتها حتي الثمالة، لست نادما علي اختيارات حياتي، ومع أني اقترب من القبر ولا أملك شيئاً من متاع الدنيا غير لقمتي وسترتي ووفاء الشباب من قرائي علي تعاقب الأجيال»..**

كانت هذه الكلمات آخر ما قال لويس عوض قبل وفاته ولا أحد يعرف هل كان سيغير كلماته تلك إذا شارك في ندوة «المجلس الأعلي للثقافة» عن مشروع لويس عوض الثقافي؟!

يبدو أن المعلم العاشر كان في حاجة - ماسة - لعقد ندوة كهذه تعيد إليه وفاء الشباب من قرائه وحنين الأساتذة من نظرائه.. وهو ما حدث بالفعل علي مدار ثلاثة أيام اجتمع فيها التلاميذ والأساتذة من مصر والعالم العربي لإعادة النقاش حول مشروع ثقافي يختلط فيه الشعر مع المسرح والرواية والنقد الأدبي والاجتماعي والثقافي والسياسي ليتجسد نهراً منفرداً للإبداع يحمل اسم لويس عوض، ورغم هذا الانفراد جاءت محاور الندوة خير تجسيد لتعدد لويس عوض نفسه تناولت الجلسات التي امتدت علي مدي ثلاثة أيام مسيرة المعلم العاشر مفكراً ناقداً وباحثاً عن الحق والحقيقة..

توقف البعض عند بلوتولاند في محاولة لتقييمه شاعراً وهو لم يكن كذلك، وراح البعض يبحث عن الراهب ليقدم لنا لويس عوض المسرحي، وآخرون توقفوا عند حسن مفتاح أو العنقاء لتأكيد لويس عوض الروائي، ورأي آخرون في مذكرات طالب بعثة ثورة اللغة وثورة في كتابة السيرة الذاتية ومقدمة طبيعية لأوراق العمر..

ولكن لويس عوض الذي كان كل ذلك، كان وسيظل في البداية والنهاية المفكر الموسوعي الشامل الذي امتلك شجاعة البحث عن الحقيقة، وامتلك شجاعة القول بالحقيقة والجهر بها وامتلك أيضاً القدرة علي حب الحياة والدفاع عنها ودفع الثمن ومواجهة المحن والاضطهاد والفصل والاعتقال بل أحياناً صكوك الحرمان من الدين أو الوطنية، تلك التي كان يصدرها ومازال بعض باباوات الحقيقة المطلقة والذين نصبوا أنفسهم المتحدثين باسم الرب أو الوطن.

كتب لويس عوض الرواية والمسرح والشعر والكتب من النقد الأدبي والاجتماعي السياسي، وكانت كل هذه الروافد تتدفق في مجري فكري أصيل وجديد قدم لنا المفكر الفاعل.. فنحن في واقع الأمر أمام مفكر أحب الحياة والبشر وعكس ذلك في كل إبداعاته وخطواته العملية رفع شعارات جميلة جعلها بمثابة المقدسات في منهجه وهي أن الحقيقة لابد وأن تقال وألا يكتفي بالعلم بها، وبأن الحرية منهج وممارسة.

وقد حاول أن يمارس نظرياته وأفكاره في الحرية والعدالة الاجتماعية، ومن أجل ذلك تنازل أو أجبر علي التنازل عن الكثير حتي من حريته الخاصة، وارتبط مشروع لويس عوض الثقافي ومن البداية بالمشروع الاجتماعي وارتبط الاثنان بمجري الحياة السياسية وتطوراتها..

فهو لم يكن أبداً مفكر البرج العاجي، أو أستاذ الكرسي الذي يغرق في الأصابير الأكاديمية رغم قدرته الفائقة في ذلك لم يكن مجرد مبدع أوحتي مبشر بأفكار وقيم جديدة تؤكد إنسانية الإنسان وتعلي مقامه ولكنه كان مع هذا وفوق كل ذلك هذا المفكر الفاعل والمقاتل والحالم بالغد والصانع له.

كانت نزعته الأولي منذ أواخر الثلاثينات هي الاشتراكية الديمقراطية تربط بين الفكر الماركسي، ومتطلبات التنوير وتزاوج العدل الاجتماعي بالمفاهيم الديمقراطية والتي قد تصل في بعض الأحيان إلي المفهوم الليبرالي المطلق..

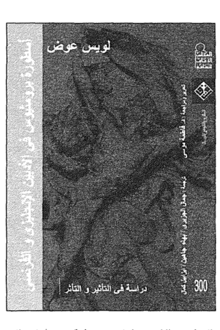
ولعل ذلك هو الذي أجري علي مشواره الفكري نقلات صحية وضرورية في أواخر الاربعينات انتقالا من التفسيرات التقليدية والنمطية للاشتراكية والماركسية والجمود والعقائدي والفكري الذي شابها والذي نراه واضحاً في المقدمة التي كتبها لديوانه بلوتولاند سنة ١٩٤٧، إلي ما أطلق عليه هو نفسه بالإنسانية الجديدة التي شرحها في مقال له في الرسالة الجديدة في أبريل سنة ١٩٥٤.

وهذه الإنسانية الجديدة بأبعادها السياسية (الحرية والديمقراطية) وأبعادها الاجتماعية الاشتراكية والعدالة الاجتماعية) هي التي جعلته ينتقل من حقوق المصفقين للثورة الجديدة (١٩٥٢ - ١٩٥٤) التي عمل وكتب في صحيفتها الجديدة في ذلك الوقت (الجمهورية) إلي موقف الناقد والمعارض للأشكال الفردية والدكتاتورية في الحكم والتي أدي إلي فصله من الجامعة الجريدة.

وظلت إنسانيته الجديدة أوتوليفته الاشتراكية الخاصة هي المنار الهادي له في كل إبداعاته وأعماله وأفكاره طوال الفترة اللاحقة في الستينات والسبعينات والثمانينات..

وكانت أوراق العمر - أجمل أعمال السيرة الذاتية بعد أيام طه حسين آخر إبداعات هذا المفكر المبدع المناضل والفاعل.. ويقدم لنا صورة عصرية من برميثيوس سارق النار المقدسة من آلهة الأولمب وصانع المعرفة والتمرد السائر الباحث عن الأفضل ليعمق إنسانية الإنسان.

وهكذا تواصلت الندوة تحكي عن المعلم العاشر ومشروعه الثقافي المتكامل، وبأقلام وأفواه تنوعت في أجيالها وتنوعت في مشاريها وأهدافها ومدارسها الفكرية ليضم ستين مثقفاً مصريا وعربياً فمن محمود العالم وأحمد عباس صالح وفتحي عبدالفتاح ولمعي




المطيعي الذين عايشوه وصادقوه وزاملوه إلي حامد أبو حمد وعبدالرحمن أبو عوف وعزة بدر وشعبان يوسف، وعبدالعزيز موافي الذين قرأوا له وتعلموا منه وراحوا يحاربون بسيوفه ومنهجه.

لقد مات لويس عوض وهو لا يملك من متاع الدنيا غير اللقمة والستر، ولكن ثراءه الفكري والثقافي يعتبر من أغني ما خلفته الثقافة المصرية المعاصرة.. ويا لها من ثروة لا تقدر!!..

**المحرر**

## بعد انتهاء دورته السادسة عشر

# مؤتمر أدباء مصر.. أم أدباء الأقاليم؟!!

**هل تكفى ستة عشر دورة لفعاليات مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم لاثبات إنه مؤتمر «لأدباء مصر» لا «لادباء الأقاليم».. سؤال انتظرت الثقافة المصرية رده مع بدء الدورة الجديدة للمؤتمر من١٥ إلى ١٧ أكتوبرالماضى فى عاصمة «الثقافة المصرية لعام ٢٠٠١ «الفيوم».**

ويمكن التأكيد على وجود نصف إجابة لهذا السؤال قبل بدء المؤتمر جاءت عبر اختيار الأمانة العامة للمؤتمر موضوعاً قومياً ليشغل «المحور الأول من الأبحاث وهو الأدب المصرى وتحديات العصر ويعكس الاختيار شعوراً بأن أدباء الأقاليم تخطوا مرحلة المراهقة الأقليمية وتيقنوا من ضرورة الانتماء لثقافة الوطن ككل بعيدا عن «المحاولات السابقة للعب على الانتماء الاقليمى بحثا عن مكاسب تضطر الادارات المركزية لتوفيرها هربا من الشعور بالظلم الواقع بالفعل على النشاط الثقافى خارج العاصمة ولكن أدباء مصر فى الأقاليم شعروا بالفعل أن هذه المكاسب المادية طغت على المكاسب الأدبية وأن المستفيد الأول هم «أنصاف المواهب» الذين لا يشعرون بحرج استعطاف الأخرين لتعويضهم عن إقليميتهم ولذلك حرص أعضاء الأمانة على تأكيد هويتهم كأدباء لمصر وسعوا لمناقشة القضايا الكبرى التى تشغل الوطن وهو ما بدا واضحا من موضوعات المحور الأول للمؤتمر والتى ناقشت قضايا الأدب والثقافة العلمية وتداول المعلومات وتوظيفها وضوابط الكتابة النقدية بين المنهجية والانطباعية ومستقبل النشر وقضاياه المعاصرة كجدلية حرية المبدع وحرية الآخر والنشر الورقى والنشر الالكترونى وسبل مواكبة آليات النشر المعاصرة وكانت الثمرة الأولى لنصف الإجابة هى تضفير أدباء ونقاد الأقاليم مع





«أدباء ونقاد مصر في قائمة للباحثين تلقى الضوء على انتشار رقعة المنهجية البحثية في كافة قرى مصر، فمن المنيا يشارك د. جمال التلاوى ومن الشرقية عزازى على عزازى ومن الاسكندرية أحمد فضل شبلول ود.محمد أبو الشوارب ود. محمد حافظ دياب ومن القاهرة. د. رمضان بسطاويسي ود. مجدى توفيق وتذهب رئاسة المؤتمر للعالم الكبير د. أحمد مستجير في إشارة واضحة إلى إيمان أدباء مصر بضرورة اللجوء لمظلة العلم!!

أما النصف الآخر من الإجابة فقد جاء غائما ومتأثرا بموقف أدباء الأقاليم انفسهم الذين نسوا هدف المشاركة في التخطيط للمشروع القومي وتذكروا «مشاكلهم» فقط خاصة في لقاء الوزير الفنان فاروق حسنى الذى شهد بداية متفائلة بقدرة «الحوار» على ابتكار أفكار تكشف السلبيات وتتناول الايجابيات ولكن رياح أدباء الأقاليم جاءت بما لا تشتهى سفن الثقافة المصرية فقد انحصرت المناقشات في كيفية استفادة أدباء الأقاليم من انجازات مكتبة الأسرة وسفريات المهرجانات والمؤتمرات الدولية وهو ما دفع الفنان فاروق حسنى لمطالبة الادباء صراحة بالبحث عن مشروع قومي خاصة وإن باقى الطلبات سهلة.

ويبدو أن لقاء الأدباء مع الوزير كان نقطة الانطلاق الحقيقية لعودة روح أدباء مصر لا أدباء الأقاليم وهو ما بدا واضحا في الحضور المكثف لمناقشة قضايا حرية الإبداع والأدب والثقافة العلمية وتداول المعلومات والنشر الالكتروني وشهدت المداخلات لأول مرةأطروحات تستهدف مناقشة الأطر العامة للثقافة القومية من منطلق الحفاظ على هويتنا الثقافية بما لا يؤثر على مواكبتنا لمتغيرات العصر فقد أكد الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى أن حريات الابداع والتفكير والتعبير والاعتقاد والاختلاف لا تزال في حاجة للدرس والمناقشة وأشار د.محمد حسن عبدالله إلى وجود ارتباط شرطى بين الحرية والالتزام والمسئولية يجب على المبدع والسلطة والجماعة الاتفاق عليه وجاءت كلمات الأدباء معبرة عن ضرورة الالتزام بالحرية مع الوضع في الاعتبار بانها غير مطلقة وإنها مرهونة بعدم الاعتداء على حريات الآخرين.

وفي السياق نفسه جاءت ندوة «النشر الالكتروني» بمثابة إطلالة على تحديات العصر فقد أشار د.فتحى عبدالفتاح إلى ضرورة التفاعل مع منجزات العصر كالإنترنت والحاسب الآلي دون الرضوخ لمزاعم تشويه هويتنا مؤكدا أن الثقافة العربية قادرة على أن تتعامل بحيوية مع المتغيرات التقنية لتجديد شكلها وأكد د.محمد فتحى على أهمية الربط بين الثقافة والعلم باعتبارهما مفتاح التجديد الحقيقي لثقافتنا العربية وطالب الشاعر أحمد فضل شبلول بدراسة المتغيرات الطارئة على الأشكال الإبداعية المعاصرة نتيجة اختزال اللغة على شبكة الإنترنت وحذر من تعرض اللغة العربية لتغيرات مفاجئة خلال الفترة القادمة.

ويلفت الانتباه «انحياز الأدباء - في الأقاليم - لأول مرة لفكرة «المغامرة» الابداعية عن ثقة بقدرتهم على البقاء بدون خسائر في معترك حوار الحضارات الذى يتجلى ثقافياً على شبكة الإنترنت.

وجاءت توصيات الدورة السادسة عشر للمؤتمر للتأكيد على الهم المصرى العام بمواصلة الرفض لكافة أشكال التطبيع مع العدو الصهيوني ورفض الهجمة الشرسة وغير المتكافئة التى يشنها التحالف الأمريكي البريطاني على الشعب الأفغاني بزعم مقاومة الإرهاب، وإدانة التلويح الأمريكي بتوسيع نطاق العدوان ليشمل دول عربية وإعلامية أخرى، وطالبت التوصيات برفع الحصار عن العراق.

وثقافيا أشادت توصيات المؤتمر بالدور التنويرى لمشروع مكتبة الأسرة وطالبه باستيعاب ابداعات أدباء مصر في الأقاليم والاهتمام بالثقافة العلمية والترجمة ومحاولة تعميم استخدام التقنيات الجديدة في النشر الالكتروني.

تبقى مصداقية النصف الآخر من الإجابة كامنة في اداء ادباء الأقاليم خاصة وأنهم مطالبون باتخاذ قرارات صعبة أولها تعديل اللائحة التى تحكم العمل داخل نوادى الأدب وقصور الثقافة وثانيها الوصول لصيغة حضارية تحافظ على مشروعات النشر الأقليمية والمركزية وأخيراً إعادة مناقشة دور الثقافة الجماهيرية خلال الفترة القادمة ودور المؤتمر نفسه وكيفية تطويره شكلا ومضمونا وهذه القضايا - كلها - محك للاختبار ستتنافس فيه القوى المستفيدة من المراهقة الاقليمية مع التيارات المدافعة عن البعد الاقليمي ويبدو أن الجانب الأخير أكثرقوة بعكس الأول «الأعلى صوتا» وستبقى الحلول النهائية للقضايا مرهونة بالقدرة على اقناع الجمعية العمومية في الدورة القادمة بضرورة - أو خطورة - التغيير!!

**عمرو يوسف**




# أزمة بين المثقفين ورجال الأعمال!

**الفكر والمال..! هذا هو الموضوع الأكثر إثارة فى الأوساط الثقافية المصرية خاصة بعد الاحتفال بمولد مؤسسة الفكر العربى بالقاهرة وهى أحدث كيان ثقافى فى العالم العربى.**

فكرة المشروع كان قد طرحها الأمير خالد الفيصل بن عبدالعزيز أمير منطقة عسير بالسعودية فى كلمة له ألقاها فى بيروت عام ٢٠٠٠، ثم دعا للاحتفال بمولدها فى القاهرة على أن يكون مركزها فى بيروت، ويقام الاحتفال سنويا بها فى إحدى العواصم العربية، ومنذ هذه الاحتفالية التى شهدتها القاهرة فى الأيام ا الماضية وأقلام المثقفين والإعلاميين تسهب فى مناقشة، فكرة هذا المشروع وخاصة أن جماعة المؤسسين وهم ٢٦ مليارديرا عربيا من السعودية والكويت ومصر والمغرب والإمارات والبحرين وسلطنة عمان ولبنان قد أعلنوا أن المشروع «مبادرة تضامنية بين الفكر والمال للنهوض بالأمة العربية واستعادة مكانها اللائق بين الأمم وكانت الدعوة إلى هذا المؤتمر قد شهدت حضورا مكثفا من المثقفين والاعلاميين بعد حرص المؤسسين على تكثيف الدعوة وحشد الإعلاميين العرب لحضور المؤتمر وقد استدعى خطاب الأمير اهتمام المثقفين وخاصة أن الدعوة التى أرسلها تتضمن حديثاً عن العولمة ومخاطرها إذ يقول: «**أن العالم أصبح مع بدايات القرن الحادى والعشرين ينقسم إلى عالمين أحدهما يملك كل أوراق القوة: ثروات وموارد طبيعية وعلوم وتكنولوجيا وكل ما هو أصول ثابتة لبناء الحضارة، فضلا عن سياسة فكرية متجددة تنفتح على كل شىء بلا حدود فهو يسعى بكل جهوده نحو التوحد وبذلك تتركز القوة بين يديه، أما العالم الآخر الذى هو نحن فليس له من مجد الحاضر إلا القليل - وإن كان حظه من مجد الماضى كبيراً ووفيراً ومع أن أحلامه كثيرة إلا أن مخاوفه من زحف العولمة لتلتهمه كبيرة ومأساته أنه يكتفى بالحلم ويقعد فى انتظار معجزة الذى يأتى ولايأتى ثم يضطر للخضوع لشروط هذه العولمة ليزداد الأقوياء قوة ويزداد ضعف الضعفاء قوة!**».

هاته هى كلمات الدعوة التى أرسلها الأمير مؤكداً على أن الأمر يتطلب صحوة جماعية تقودها كتيبة المثقفين لأنهم «الأقدر على تأسيس المفاهيم السلوكية التى تربط بين الناس وتشكل لحمة النسيج لكل أمة».

ذهب المثقفون ليستطلعوا أمر هذه الدعوة المهيبة ولم يكن فى ذهنهم أنهم سيقفون خارج الأبواب حيث أغلقت القاعات والحوارات على المليارديرات الستة والعشرين.

**أين أصحاب الفكر؟!** واندلع السؤال المثير.. فجرته إحدى الصحفيات العربيات قائلة: «أين أصحاب الفكر فى هذه المؤسسة التى تستهدف التضامن بين المال والفكر؟!»، وهذا السؤال نفسه الذى أغضب «دائم السيف» الأمير خالد الفيصل والذى علق على ذلك بقوله: «وهل نحن لسنا بأصحاب فكر؟!»، إن فى هيئة المؤسسين الشاعر والكاتب والناقد والسياسى والاداري فإذا كانوا ليسوا أصحاب فكر فمن هم أصحاب الفكر فى الوطن العربى؟، فحاول رجل الأعمال المصرى محمد أبو العينين أن يلطف من حدة السؤال وحدة الإجابة وأن يخفف من وطأة شعور المثقفين بالتهميش فقال: نحن فى أمس الحاجة إلى المثقفين والمفكرين والعلماء، مساهمتنا المادية متواضعة لكن اسهام العلماء لا يقدر بمال، إلا أن هذه المحاولة لنزع فتيل الخلاف بين رجال المال والمثقفين لم تجد.. ولم يخفف من وقع الأمر سوى حضور عمرو موسى الأمين العام لجامعة الدول العربية للاحتفال وإعلانه انضمامه إلى مؤسسة الفكر العربى بشخصه، وصفته، وعند هذا توقعت أن ينضم المثقفون أيضاً بمبادرة تشبه مبادرة عمرو موسى وهو رجل سياسة ثقفته خبرته كوزير سابق للخارجية حظى بتقدير الجميع ولكن المثقفين أحجموا وربما كان لديهم أسبابهم فرجال المال لم يدعوا أحدا من هؤلاء المفكرين الذين لا يملكون المال (أى الطرف الممثل المستغل للطرف المتضامن معه وهو أصحاب المال).

ومحاور الأسئلة المرتبة التى دارت قبل الغداء مباشرة لم تكشف عن حقيقة وأهداف مؤسسة الفكر العربى التى لم يستشف منها إلا أنها ستحتفل بالمبدعين والمتفوقين وأصحاب الابداعات المتميزة فى الثقافة والفكر والفنون والبحث العلمى وتكريم بعض الشخصيات الفكرية الذين لهم دور واضح فى تنمية التضامن العربى وهو هدف نبيل ولكنه مثل أهداف مؤسسات ثقافية أخرى عديدة فى بلاد عربية كثيرة وقد افسح عدم بلورة فكرة المشروع بشكل جيد عن عدة تأملات فى الشارع الثقافى المصرى (لها خصوصية) فقد انتهى عصر رجال الأعمال العظماء وأبرزهم طلعت حرب باشا المصرى الذى أسس بنك مصر، وصناعة الغزل والنسج وصناعة السينما أيضا، ولم يبق فى الواجهة غير صورة رجال الأعمال الهاربين بالمليارات إلى الخارج، فكيف يتوقع المثقفون الخير من مبادرات رجال الأعمال؟! وهو فى رأيى شك غير مبرر فقد تبرع كل مؤسس من رجال الأعمال بمليون دولار على الأقل لمشروع ثقافى، فإذا لم يكن من الرأسمالية بد أفلا نحفزهم على الاستثمار فى المجال الثقافى؟! صحيح أن ملامح المشروع الثقافى لم تتضح بعد!! - وهذا أغرب ما فى الموضوع - ولذا اندلعت الشكوك فى أوساط المثقفين الذين تساءلوا عن مدى اسهامات رجال الأعمال وخصوصا فى مصر فى مجال تشجيع الفكر والإبداع وهى شكوك يدعمها على سبيل المثال لا الحصر: عدم استجابة بعض المشاهير



من رجال الأعمال لدعم مؤتمر ثقافي متخصص يعقد سنويا في مصر على مستوى دولي والتماسهم أعذاراً واهية لعدم الاسهام المادي في المؤتمر (الذي) احتفظ باسمه واسم رجال الاعمال الذين رفضوا الاسهام في تمويله)!.

أما بعض المثقفين فقد وقفوا في أسى يتساءلون.. ما علاقة رجال الأعمال بالفكر؟!، يتأسون بقول الشاعر: «هون عليك وكفكف دمعك الغالي.. لا يجمع الله بين الشعر والمال» ومع ذلك فهناك من يتفاءل «بالعلم والمال يبني الناس ملكهم»! وحديث المال والفكر في تراثنا الشعري طويل عريض، ولذا فقد استشف البعض حزناً خاصاً شفيفاً يزيده الاحساس بالتهميش خاصة من ماقشات هذه المؤسسة التي تستهدف التضامن بين الفكر والمال.

ومما يزيد من أزمة التواصل بين المثقفين ورجال الأعمال المؤسسين في هذا المشروع أن اجتماعا قد تم في أبها - لم تصل أخباره حتى الآن ولم يعرف ما دار فيه وهل تدارك رجال المال دور المثقفين الأساسي في مثل هذا المشروع أم ظل مؤتمر أبها مثل مؤتمر القاهرة مغلقاً على أصحابه؟!

ان أهم ما افتقده هذا المؤتمر هو الحوار ففي عصر السماوات المفتوحة والإعلام المتدفق توجد قاعات مغلقة ومباحثات سرية حول قضايا ثقافية ولا يحضرها المثقف الذي يتطلع لخدمة أمته، ولكنه لا يملك مليون دولار، ليسهم في مؤسسة الفكر العربي ولذا رآها البعض (نادياً خاصاً)، وفاتورة عضويته باهظة!.

وبقيت عدة قضايا ولكنها مهمة وهي: الخوف من صياغة رؤية فكرية يفترض أصحابها أنها هي الطريق الوحيد أمام الأمة العربية لتتجاوز وضعها، ونحن في عصر التعددية واحترام الاختلاف والتمايز، والخوف من تسييد فكر معين أو تعميم قيود مفروضة في بعض البلاد العربية على حركة الفكر والثقافة أو أن تكون هذه القيود مقاييس للحكم على الأعمال الإبداعية والفكرية وبعض هذه القيود يكفر، وبعضها ينفي، وبعضها يهدد بالتفرقة بين المرء وزوجه!. وبعضها يزهق الروح ويهدر الدم!! وأطلت برأسها مخاوف أخرى على حجم اسهام المرأة، وحجم مشاركتها في المجتمع العربي الذي ما يزال يحجم وضع المرأة ودورها - وتمثل هذا الخوف في مقالة لنوال السعداوي تتساءل عن المرأة الأنيقة المضمومة الركبتين الوارثة لمال زوجها أو أبيها الجالسة ضمن مؤسسي مشروع مؤسسة الفكر العربي؟! ولكن أتي سؤالها خارجاً عن السياق لأن السيدة الأنيقة قد تبرعت بشراء موقع على الانترنت يمثل مؤسسة الفكر العربي علاوة على اسهامها بمليون دولار لخدمة الثقافة وقد أجابت عن سؤال نسوي صحفي! عن انجازات المرأة الخليجية فقالت بحسم إنها الآن بصدد مشروع ثقافي عربي لا بصدد الحديث عن انجازات نسوية فكان خطابها الأنيق المعطر لا غبار عليه ولا تثريب.

ولكن هل يستطيع رجال الأعمال تجاوز ما حدث من فجوة مع المثقفين بدعوتهم إلى حوار حقيقي يسهم فيه المثقفون مع أخوتهم من رجال الأعمال لتدارس قضايا الثقافة العربية؟! هل يتجاوز المثقفون شكوكهم وآلامهم مما حدث من مثالب المؤتمر الأول لإعلان التأسيس.

وهل سيفتح المثقفون صفحة جديدة لرجال الأعمال؟! ربما يحدث هذا ولكن إذا صدقت الأعمال والنيات لخدمة الثقافة العربية لا اصطناع الفخر والزفات الإعلامية.

وانني لأذكر في هذا السياق أنه لو استطاعت مؤسسة الفكر العربي أن تقوم بإمكانات رجال الأعمال والمثقفين بطبع ونشر وترجمة الأعمال الأدبية والعلمية والأبحاث والدراسات وإعادة نشر امهات الكتب والعناية بالدوريات الثقافية ودعمها ورعاية الموهوبين من الشباب لكان هذا انجازا حقيقياً، فهل نأمل أن تضطلع مؤسسة الفكر العربي بمثل هذا الدور في تنشيط حركة التأليف والترجمة، والنشر؟ فعندئذ نتحدث عن المشروع الأكبر وهو النهوض بفكر الأمة وثقافتها عن طريق فتح باب الحوار والمناقشات واحترام الرأى الآخر وهو أول الخطوات نحو الحضارة وساعتها تستعيد امتنا العربية مكانتها اللائقة بين الأمم.

**د. عزة بدر**

# ألمانيا والعالم العربى .. جسر من الفن

دفعنى الاعجاب بمسيرة مجلة «فكر وفن» إلى اختيارها أنموذجاً للصحافة الثقافية العربية فى ألمانيا، عندما دعيت للمشاركة فى مؤتمر ألمانيا والعالم العربى الذى أقيم بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية فى جامعة الإمارات، بمدينة العين.

لقد صدر العدد الأول من مجلة «فكر وفن» فى العام ١٩٦٣، وعلى مدى ما يقرب من ٤٠ عاماً حتى الآن، ظلت الجسر الذى يصل الثقافتين العربية والألمانية. ولم تقع فى أسر الدعاية السياسية، ولا كانت بوقاً لأية شعارات فارغة، بل ظلت الثقافة الحقيقية مملكتها حتى الآن.

المؤتمر الذى شارك فيه باحثون وأكاديميون عرب ومستشرقون من مختلف جامعات العالم، طرح عددا من القضايا الأهم من خلال نماذج مضيئة فى التاريخين العربى والألمانى. كما حظى الأدب العربى والألمانى بدراسات مقارنة، وكان من أهم الموضوعات علاقة جوته بالإسلام والشرق. وأخيرا كانت دراسة نموذجية الحضارة الإسلامية من خلال تأسيس كارل هاينرش بيكر معهد الدراسات الإسلامية فى ألمانيا من الأهمية بحيث ألقت الضوء على جذور الإسلام فى أكبر معاقله الأوروبية.

ومن مركز الوثائق والدراسات بديوان رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة، تحدث الدكتور فراوك هيرد بى، عن ماضى وحاضر الدولتين، باعتباره الإمارات العربية المتحدة أكثر اتحاد صامد فى العالم العربى خلال العصر الحديث. على الرغم من أنها تتكون من سبع إمارات تختلف فى مساحاتها وعدد سكانها ومصادر اقتصادياتها إلا أنها قد تمكنت من أن تقدم نفسها للعالم ككيان موحد. ويرى الباحث أن هذه التطورات تشابه التحولات التى حدثت فى ألمانيا خلال العصور الوسطى حيث نمت مجتمعات الكيانات السياسية بذات التكوينات القبلية لتكون ما يعرف بالدول والدويلات، باستثناء فترة الرايخ الثالث التى امتدت لفترة اثنى عشر سنة كانت تلك الدول والدويلات تتمتع بالحكم الذاتى التقليدى طوال تاريخ ألمانيا.

الشاعر الدكتور محمد أبو الفضل بدران، الذى ساهم بجهد كبير فى إنجاح هذا المؤتمر، وهو ابن جامعة جنوب الوادى ويعمل حاليا استاذا بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية فى جامعة الإمارات، قدم فى بحثه مقارنة بين الخضر وفاوست العربى، حيث يبحث الإنسان دوما عن الكمال؛ وفى طريق عناء البحث يكتشف فى النهاية أنه بحث عن المستحيل؛ ويدرك أن الحياة بوابة نحو الأخرى، وأن هذه الأمانى فى جوهرها عبث، ومن هنا فإن الشاعر الألمانى جوته عندما كتب مسرحيته فاوست التى كانت وما تزال من أشهر الأعمال الأدبية العالمية كان يعبر عن ظمأ الإنسان للعلم غير المحدود؛ وعن ولع الإنسان بالشهوات غير المتناهية، وعن أسئلته غير المجابة، وحينما يصطدم بقدراته المحدودة وبعلمه الذى لا يحقق طموحه يلجأ إلى الشيطان الذى يعقد معه عقدا يسلم فاوست بمقتضاه روحه للشيطان فى مقابل أن يهبه الشيطان ملذات لا تنتهى وعلما لا يحد وشبابا لا يزول. هل ثمة علاقة بين الخضر وفاوست؟ هذا السؤال يعد محوريا فى هذه الدراسة المقارنة فالخلود والشباب الأبدى لدى كليهما يصلح أن يؤسس نظرية التبادل التراثى وتشابهية البناء الجدلى فى القص مما يعد مدخلاً لتبادل الحضارات وتداخلها تراثياً ومعرفياً ومستقبليا أيضاً.

والعلاقات العربية الألمانية تم تناولها من خلال مداخلة الدكتور محمد توهيل عبد إسعيد، الأستاذ بقسم الاجتماع بجامعة الإمارات، عبر كافة التطورات السياسية والاقتصادية والثقافية بين ألمانيا والعرب مع إلقاء نظرة نقدية على هذا التطور.

أما البروفيسور شتيفان ليدر الأستاذ بجامعة مارتن لوثر بألمانيا فدرس حركة الاستشراق فى عصر التنوير بين المعارف والتصورات حول الإسلام والمجتمع الإسلامى فى أوروبا قبل الاستعمار، فى القرن السابع عشر الميلادى، فى عصر المذهب العقلانى وحركة التنوير، الموافق للقرن الحادى عشر الهجرى حيث نشأ نمط جديد لدراسة الإسلام وتاريخه تحرر من التوجه الدينى شيئاً فشيئاً، فصيغت قواعد علمية جديدة وحددت أهدافها الخاصة، وترجع جذور هذا التحول الثقافى إلى دوافع وتطورات عدة فى حقول الفكر والسياسة والعلوم. وقد احتفت الحياة الأكاديمية فى الإمارات بليدر فدعاه الدكتور محسن الموسوى ليحاضر فى الجامعة الأمريكية بالشارقة، للاستفادة من الاسهامات العلمية له فى مجال الاستشراق.

وقدم الدكتور عبدالإله نبهان الأستاذ بقسم اللغة العربية جامعة الإمارات، دراسة عن جهود يوهان فك فى كتابه «العربية» الذى يمثل نموذجاً جاداً من دراسات المستشرقين للغة العربية، وربما كانت أول دراسة من نوعها تصدر بالعربية حتى عام ١٩٥١، وتناول هذا البحث رصد جهود المستشرق فك فى هذا الكتاب ومناقشة المنطلقات فى بحثه والنتائج التى توصل إليها على نحو من الإيجاز غير المخل مع العلم أن دراسة الباحث تشمل حيزاً واسعا فى الزمان والمكان، فقد رصد تطور العربية وأساليبها منذ العصر الجاهلى إلى أواخر العصر الأيوبى مع تركيز شديد على دراسة تطور العربية فى العصر العباسى «عصر هارون الرشيد» والقرن الرابع الهجرى على وجه الخصوص.

كما عشنا أيام المؤتمر الثلاثة مع عدد مهم من الدراسات؛ منها دراسة وثائقية عن ألمانيا والعرب فى الحرب العالمية الأولى قدمها الدكتور وجيه عبدالصادق عتيق الأستاذ بقسم التاريخ - جامعة الإمارات،



وترصد هذه الدراسة كل المؤشرات التى لفتت انتباه الألمان إلى أهمية المنطقة العربية فى إضعاف مركز دول الوفاق فى الحرب، وضرورة إغلاق قناة السويس فى وجه ملاحتهم البحرية. ومن ثم أعدت القيادة الألمانية خططا حربية ودعائية، تعتمد فى تنفيذها على عدد من الزعامات العربية، وتهدف إلى طرد دول الوفاق من هذه المنطقة الحيوية.

وتناول الدكتور محمد خليفة الأستاذ بجامعة كولونيا الألمانية صورة الشرق بين الواقع والخيال فى أدب الرحلات الألمانى فى القرن التاسع عشر، منذ عصر التنوير حتى كان على حب الاستطلاع واكتساب الخبرة الذاتية أن يمتزجا فى شكل الرحلة، لكى تتحول إلى علم خاص وذلك بغية اكتساب المعرفة، هذا الهدف السياسى تحول بعد عصر «الحقبة الإنسانية» إلى جملة من التساؤلات والتى وضعت فى قالب ملزم لها.

أما كيفية تلقى الأدب الغربى للتراث العربى الإسلامى فتحدث عنها الدكتور محمد بدوى مصطفى، جامعة كونستانز الألمانية، حين بدأ الغرب يهتم بالتراث العربى الإسلامى بغية استخراج الكنوز الثقافية التى تضمها مؤلفاته وبطبيعة الحال للاستعانة بذلك التراث فى إقامة صرح حضارى أوروبى شامخ وذلك عندما نشطت العلوم الشرقية فى شبه الجزيرة الايبيرية وبلغ الاهتمام بلغة هذه الحضارة درجة عليا فأخذت العربية فى الانتشار السريع وصارت فى فترة وجيزة لغة العلم والفن والحضارة فطغت على اللغة اللاتينية المحلية آنذاك.

وقال الدكتور بدوى: لقد افتتن الأسبان بالحضارة الإسلامية وأى افتتان، فأسلم الكثير منهم ونشطوا فى النهل من موارد العلم العربى ودراسة لغته بوجه يتيح لهم الاستفادة القصوى من الدور الكامنة فيه. فدعتهم الحاجة فى طلب العلم أن يقيموا مدارس استشراقية فى طليطلة أولا وبعدها فى جنوب فرنسا وإيطاليا، فازدهرت الترجمة، وترجمت العلوم العربية فى شتى مذاهبها وعلى سبيل المثال ترجم الكتاب فى الطب لابن سينا واتخذ كأول منهج لتدريس الطب فى أوروبا.

أما فيما يختص بالأدب والشعر فغنى عن التعريف أن للشعر العربى والفلسفة الإسلامية التى كانت تشع عبر قوافيه، بالغ الأثر فى محافل الأدب الأوروبى. وبفضل الأدباء المسلمين تعرفت أوروبا على قصص الخرافات الحيوانية ككليلة ودمنة عبر اللغة العربية ونقلا من الأصل الهندى إلى الفارسى. فاستوحى منها الأديب الفرنسى لافونتين قصصه الخرافية المعروفة. وقد قدم الأديب مونتى فى القرن ١٦ فى محاولاته ملاحظات عن التراث الإسلامى هى فى غاية الأهمية.

وعن تجربته خلال خمسين عاماً فى الترجمة تحدث الدكتور مصطفى ماهر الأستاذ بجامعة القاهرة، مشيراً إلى أن هذا المؤتمر يحمل اسماً أثيرا إلى نفسه فهو عنوان ترجمته لكتاب موسوعى صدر بالألمانية واختار له بالعربية عنوان «ألمانيا والعالم العربى». وقد سلك الباحث خلال سنوات خمسين طريقاً بين الترجمة والتأليف، وتأسيس دراسات الألمانيات أو الجرمانيات فى مصر، وتأسيس مدارس بحثية مع المشاركة فى الحوار بين الثقافات أو ما يعرف بالتداخل الثقافى.

أيضاً شارك فى هذا المؤتمر الدكتور ماهر الجوهرى، عميد معهد اللغات والترجمة بجامعة ٦ أكتوبر، والدكتور فوزى الشامى عميد المعهد العالى للكونسيرفتوار، الذى ارتأى أن يرصد اسهامات معهد جوته فى نشر اللغة والثقافة الألمانية فى العالم العربى. ورغم كثافة البحوث والمداخلات إلا أن المؤتمر اتسع لأمسية شعرية عربية ألمانية، أسهم فيها من مصر الشعراء: حسين القباحى، محمد أبو الفضل بدران ومن العراق على جعفر العلاق ومن ألمانيا ما نفريد مالزان ومن سويسرا إلما راكوزا التى قرأ قصائدها بالألمانية أحد الشعراء العرب.

رسالة الامارات

**مصطفى عبدالله**

# مكتبة الإسكندرية
# بين الماضى والحاضر.. والاحتفال التجريبى

**شهدت الإسكندرية الاحتفال التجريبى لمكتبة الإسكندرية تحت رعاية السيدة سوزان مبارك.. التى قامت بتكريم الشخصيات البارزة المساهمة فى تأسيس هذا المشروع الحضارى منذ أن كان حلماً.. إلى أن أصبح حقيقة.. مع تكريم نخبة من المبدعين المصريين فى احتفالية «الريشة والقلم» وعلى رأسهم.. الكاتب نجيب محفوظ والفنان صلاح طاهر.**

وهكذا عادت مكتبة الإسكندرية بعد أكثر من ألفى عام.. مع مطلع الألفية الثالثة لتمارس من جديد دورها.. كمنارة للفكر والعلم والثقافة والفنون.. فهى ليست مجرد مكتبة تقليدية.. وإنما هى رمز لحدث ثقافى فريد.. يمثل بعثاً حضارياً جديداً على ساحل الإسكندرية.. التى شهدت فى ماضيها المكتبة القديمة.. التى أنشأها حاكم مصر بطليموس الأول سنة ٢٨٨ ق.م.. وكان الأساس فيها أن تكون أكاديمية علمية تجتذب كبار العلماء والمفكرين.. ثم الحقت بها مكتبة.. اتسعت ونمت لتشمل المعارف فى كل العالم القديم.

تأسست مكتبة الإسكندرية الجديدة لتصير رمزا عالمياً ومنارة حضارية للعلوم والفنون.. كصرح حضارى.. تتجلى فيه عبقرية العمارة فى تصميمه الفذ.. الذى يدخل بنا القرن الحادى والعشرين.. شاهدا على قدرة الفكر الإنسانى من إبداع على مر العصور.. لتصير من أرقى المبانى الفريدة.. والمعدودة.. فى العالم.. المصممة خصيصاً للاستعمال كمكتبة عالمية..

وحددت الأهداف التى تأمل إلى تحقيقها المكتبة فى أربع محاور رئيسية هى أن تكون نافذة لمصر على العالم.. ونافذة العالم على مصر.. وتلبية للتحدى الرقمى المعاصر.. ومركز للحوار الحضارى.

لقد ركن المصمم المعمارى الذى فاز بالجائزة الأولى للمسابقة المعمارية الدولية.. التى تقدم إليها ٥٤٠مشروعا من ٧٧دولة عام١٩٨٨.. إلى مفهوم الحضارة المصرية القديمة.. فاستعار رمزا من رموزها المقدسة وهو قرص الشمس.. وجعله أساس تشكيله الفنى.. وكناية إلى اشراق الحضارة التليدة على البشرية..

وكان اختيار موقع المكتبة.. فى ذات المكان تقريباً.. وهو الحى الملكى الذى بزغت فيه المكتبة القديمة.. ومن حسن الطالع أن تقع المكتبة الجديدة على ساحل البحر المتوسط.. جامع الكثير من الحضارات القديمة المؤثرة والمتوالية.. حتى انبثقت الحضارة الحديثة.. كما توجد بين مجمع كليات جامعة الاسكندرية ومركز المؤتمرات.. الذى اضيف إليها وساعد على الارتقاء بخدمات المكتبة.

وقد وضع التصميم العبقرى بين يد مجموعة مصرية أمينة برئاسة المهندس مختار حمزة.. الذين قاموا بعمل ٢٢٠٠رسم تصميمى تحول إلى ١٤ألف رسم تنفيذى.. استغرق انجازه ٢٠شهراً بينما استغرق التنفيذ ما يقرب من ٦سنوات.. ليخرج لنا عملا معمارياً تاريخياً متميزاً.. لا يوجد لها مثيل سوى فى بعض الدول القليلة..

فإذا نظرنا إلى المكتبة من الخارج لا نرى سوى حائط دائرى من أحجار الجرانيت المصرى الصلب حفر داخله كتابات بكل لغات العالم القديم والحديث وقرص الشمس الدائرى الماثل نحو الساحل.. والذى يضم خلايا ضوئية مستمدة من أشعة الشمس الطبيعية لإضاءة صالات الإطلاع والقراءة نهاراً بإضاءة ساطعة.

وإذا دلفنا إلى الداخل.. نرقى الدقة والتفرد فى التصميم.. حيث ينتابنا شعور روحى بالهدوء والسكينة.. ويتملكنا احساس بأننا نسير فى مكان مقدس.. نتيجة العلو الشاهق للسقف الدائرى.. وارتفاع الأعمدة السامقة.. المتناسقة مع عمارة المبنى المكون من إحدى عشر دور. أما تصميم عناصر العمارة الداخلية والأثاث الأنيق.. فيرجع إلى أحدث أساليب الفن الحديث وهو «فن الحد الأدنى Minimal Art» التجريدى الذى يتميز بالبساطة المتناهية للشكل.

ويضم مجمع مكتبة الإسكندرية.. المكتبة الرئيسية.. مكتبة الشباب.. مكتبة طه حسين للمكفوفين.. والقبه السماوية التى تعرض الأفلام المجسمة.. ومتحف العلوم.. ومتحف الخطوط.. والمتحف الأثرى.. والمعهد الدولى لدراسة المعلومات.. ومعمل الحفاظ والترميم.. ومركز المؤتمرات والخدمات الملحقة به.. بالإضافة إلى الفراغات المتعددة الأغراض وقاعات المعارض.

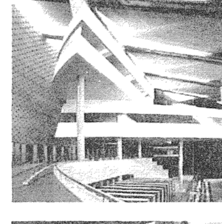
وشمل الاحتفال التجريبى.. على ندوتين متوازتين للريشة والقلم أحدهما للأديب الكبير نجيب محفوظ على مدى ثلاثة أيام..

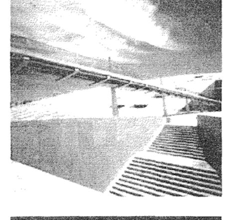
أما الندوة الأخرى فكانت مخصصة للفنان الكبير صلاح طاهر على مدى يومين.. وكان اليوم الأول حافلا بثلاث جلسات.. الأولى عن مدرسة الاسكندرية فى الفن التشكيلى من منظور تاريخى.. لأستاذ التاريخ الدكتور لطفى عبدالوهاب يحيى.. الذى أشار إلى الإطار التاريخى للفن السكندرى بثلاث نقاط تلقى شيئاً من الضوء على موضوع حديثة.. الأولى وهى الفترة الزمنية التى شهدت ازدهار الفن السكندرى القديم باتجاهاته المتعارف عليها.. تقع ضمن مسافة زمنية طولها حوالى ستة قرون ونصف.. تمتد من قيام دولة البطالمة فى عصر من بداية القرن الثلاث ق.م إلى نهاية العصر الرومانى.. وبداية العصر البيزنطى..

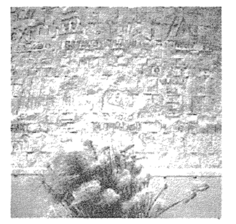
والنقطة الثانية.. هو أن الإطار الحضارى الذى يطابق هذا الإطار الزمنى لم يكن يشتمل فيما يخص الفن السكندرى.. على اتجاهات حضارية رومانية واضحة.. وإنما كان هذا الفن يمثل فى مجمله لقاء بين حضارتين

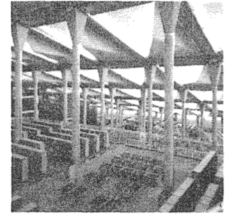


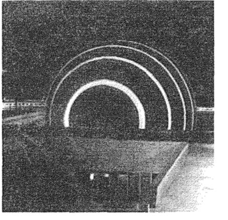


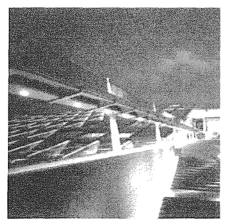
















اثنين فحسب: إحداهما هى الحضارة المصرية القديمة المستمرة والأخرى هى الحضارة اليونانية الفتية الوافدة.. أما الفن التشكيلى الرومانى فقد ظل فى مجمله مقلداً للفن اليونانى إلى حد بعيد.

أما النقطة الثالثة فى صور الإطار الحضارى للفن السكندرى.. فهى أن الصلة بين الفن المصرى والفن اليونانى لم تكن وليدة العصر الكسندرى. وإنما امتدت فى الماضى إلى ما يسبق ذلك بأكثر من قرنين من الزمان – وأن كانت هذه الصلة أحادية.. جاء فيه التأثير من الجانب المصرى.

وشملت الجلسة الأولى.. أيضاً دراسة عن الاسكندرية منظور تشكيلى: القرن ١٩ حتى منتصف القرن العشرين لأستاذ فن التصوير الدكتور محمد سالم.. وهنا اختلفت الحركة الفنية فى الإسكندرية عنها فى القاهرة من حيث النشأة والتطور والطابع العام.. ففى الوقت الذى بدأت فيه بالقاهرة - رسمياً - بافتتاح مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨.. كانت البداية فى الإسكندرية غير محددة بتاريخ.. أو دراسة منهجية معينة.. بل اعتمدت بصورة اساسية على مرأ من الفنانين الأجانب المقيمين بها أو الذين كانوا يترددون عليها من وقت لآخر بانتشار الجاليات الأجنبية من يونانيين وايطاليين وشوام وأرمن وغيرهم وهيمنهتم على الحياة الاقتصادية والثقافية فى الإسكندرية.

كما احتفظت الجاليات الأجنبية بتقاليدها وعاداتها ومدارسها.. وظهر من بين ابنائها العديد من الفنانين.. وبعضهم احترف التصوير أو النحت واتخذ لنفسه مرسما لمزاولة عمله وايضا للتدريس للهواة.. ومن بين من درسوا فى هذه المراسم.. الفنانين محمود سعيد.. محمد ناجى.. عفت ناجى.. سيف وادهم وانلى.. ومحمود موسى.

أما الجلسة الثانية فقد تناولت.. حركة الفن السكندرى الحديث بين الخصوصية والعالمية.. للناقد عز الدين نجيب.. حين قال أن الحركة السكندرية تتسم بمسات عامة تتشابه - إلى حد كبير مع سمات مدينة الإسكندرية.. بتاريخها ومكانها وتكوينها الاجتماعى والثقافى..

وتناول المحور الثانى.. مدرسة الاسكندرية وعولمية البينالى للناقد أسعد عرابى.. التى تناول فيها بينالى الإسكندرية الذى افتتحت أول دوراته عام ١٩٥٥.. وهنا تساءل عن عروض «ما بعد الحداثة».. ألم توصلنا الخشية من الأصولية الإبداعية إلى أصولية عولمية حديثة؟.. مستطردا ألم تقد آلية الحداثة بأى ثمن.. إلى موقف لا يقل تطرفا عن «اللاحداثة بأى ثمن»؟.. ليطرح الطابع الاحتكارى لتيارات ما بعد الحداثة فى البينالى عصبية جديدة معادية للوحة والمنحوتة والمحفورة مما لا نجد له مثيل فى التظاهرات العالمية.

أما الكاتب ادوار الخراط فقد تناول موضوع الاسكندرية والطيور المهاجرة.. واختف فى ورقته ثلاثة من الفنانين.. أحمد مرسى.. وسامى على وأحمد زغلول ليؤكد أنهم ظلوا مرتبطين ارتباطا عضويا بوطنهم وبالاسكندرية.

وفى الجلسة الثالثة تحدث الدكتور مصطفى الرزاز عن الاسكندرية ومسيرة الأجيال.. حيث تناول بالتحليل مراحل تطور حركة الفن التشكيلى بالاسكندرية طوال القرن العشرين من خلال عرض الظروف والملابسات التى مهدت لظهور تلك الحركة.. وفى النهاية قدم البحث لتيار ما بعد الطليعة فى العالم وانعكاساته على جيل الفنانين الشبان.

كما أضاف الفنان محمد شاكر.. فى بحثه.. مدخل إلى الاسكندرية.. وحوار الثقافات.. الفكرة اليونانية الأولى لانشاء الاسكندرية وظل حوار الثقافات القديم والوسيط يخصب من أداء الاسكندرية وفنونها.. ثم حدثت غفوة باتت فيها المدينة فترة من الزمان.. حتى عاد حوار جديد إلى مصر اشتاقت إليه الاسكندرية بشكل خاص.. حيث جاء الحاكم محمد على عام ١٨٠٥ مدركا قيمة الاسكندرية.. وبدأ التاريخ الحافل.

قدم النقاد عز الدين نجيب.. شهادة الفنان ثروت البحر عن حركة الفن المصرى.. والمتغيرات الاقليمية والعالمية.. لاعتذاره عن الحضور وفى آخر الجلسة الثانية قدم الفنان عصمت داوستاش بحثه.. عن بينالى الإسكندرية.. الواقع والمستقبل.. حيث قال أن دراسة بينالى الإسكندرية ملحمة تاريخية تتطلب معرفة كاملة بالخريطة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية لدول حوض البحر المتوسط.. فبينالى الإسكندرية مدرسة تحمل خصائص واضحة لفنون هذه المنطقة العريقة بحضارتها.. ومن المؤكد أن هذه الخصائص هى التى حددت معالم الفن الحديث طوال النصف قرن الذى انتهى.

وفى اليوم الثانى صباحاً عقدت المائدة المستديرة برئاسة الدكتور إسماعيل سراج الدين مدير المكتبة.. كما تحاور لفيف من الأدباء والفنانين حول دور المكتبة وأهدافها واحتفالية الريشة والقلم..

ودار الحوار فى الجلسة المسائية حول ابداعات وفن صلاح طاهر.. تحدث فيها المهندس ياسر سيف رئيس جمعية محبى فن صلاح طاهر. كما تناول الناقد مكرم حنين أمين الجمعية دراسة مستفيضة عن صلاح طاهر ومراحله الفنية وتحوله من التشخيصية إلى التعبيرية التجريدية..

والآن بعد إقامة الاحتفالية التجريبية.. واكتمال بنية المكتبة وصار الحلم حقيقة.. لا يزال هناك الطاقة البشرية للتشغيل بالمستوى الملائم.. حتى يكتمل المشروع والمغزى التى عملت مصر من أجل ترسيخه والشكل الرائع الذى اردنا أن يكون المشروع عليه.

**محمد حمزة**

# آثار العالم تحت مياه مصر

**قادت مصر معركة حامية الوطيس.. دارت رحاها فى اليونسكو، مؤخرا، ونجحت مع الدول النامية فى «تحجيم» مطامع الدول الكبرى فى إقرار حق سيادة مشتركة لها مع الدول التى تعثر على سفن أثرية غارقة أمام سواحلها تحمل جنسية إحدى هذه الدول الكبرى! وهو ما رفضته مصر وباقى الدول المعنية بشدة...**

لفتت هذه الواقعة «الغريبة» النظر بشدة إلى تنامى اهتمام الدول الكبرى بتقنية الآثار الغارقة التى يعتقد الكثيرون أنها كنز المستقبل المغمور الذى سيمثل عصب السياحة القادمة.. بعد تقادم وتراجع الاهتمام بالآثار الأرضية التقليدية. لكن يبدو أن مطامع الدول الكبرى ومشكلات عديدة اخرى ستحاصر خطط اكتشاف هذه الآثار وهو ما دفع وزارة الثقافة لإنشاء إدارة مستقلة للآثار الغارقة .

## فما هى حكاية الآثار الغارقة فى مصر؟

يعتبر **جورج باص** مؤسس علم الآثار البحرية (أو علم آثار تحت الماء) والذى أسس معهداً للآثار البحرية فى تكساس بأمريكا.. وكان «باص» قد كشف عام ١٩٦٠ عندما كان طالباً عن سفينة غارقة تعود للعصر البرونزى المتأخر أمام سواحل تركيا فى قاع البحر المتوسط كانت قد غرقت حوالى عام ١٢٠٠ قبل الميلاد، حيث كانت أقدم وأول سفينة تكتشف فى قاع المتوسط وترجع أهمية هذه الكشوفات إلى أنها تمدنا بسيل من المعلومات عن الأحوال الاقتصادية وحجم التبادل التجارى ونوعية الصناعة وقتها من خلال ما تحمله من بضائع غارقة. ثم توالى اهتمام دول العالم بهذا العلم الناشىء، لكن اللافت للنظر حقا هو ذلك الاهتمام المبكر نسبياً لإسرائيل بالآثار الغارقة وتوظيفها - كالعادة - سياسياً لإثبات حقوق ووجود مزعوم عن طريق اغتصاب الآثار.

بدأ ذلك الاهتمام منذ حوالى ٣٥ عاما حيث أنشأت إسرائيل قسما للآثار البحرية بدائرة الآثار وبدأت حفائرها فى جنوب يافا الغنية بالآثار واستخرجت العديد من آثار الحروب الصليبية وأسطول نابليون وغيرها، ثم أقامت متحفاً فى مستعمرة أسدوت لآثار رومانية ومصرية قديمة استولت عليها من صيادين فلسطينيين عثروا عليها فى أربعينيات القرن الماضى، كما أمعنت إسرائيل فى إخفاء كل ما يكشف من آثار يشير لعروبة فلسطين، بل وصل التزييف إلى حد قيامها بعرض آثار بطلمية وبيزنطية فى متحف أرض التوارة الذى أقيم بالقدس عام ١٩٩٢، وفى نفس العام شاركت فى إيطاليا بمعرض عنوانه: «حضارات البحر المتوسط فى إسرائيل القديمة من العصر البرونزى إلى عصر الصليبيين» عرضت فيه آثاراً فينيقية نسبت زوراً لليهود!! هذا بخلاف إنشاء قسم للحضارات البحرية بجامعة حيفا بالإضافة للمتحف البحرى الإسرائيلى.

أما فى مصر.. الاهتمام بالآثار الغارقة فقد بدأ منذ حوالى ١٣٥ عاماً، إذ وضع محمود باشا الفلكى عام ١٨٦٦ أول خريطة للاسكندرية القديمة وضواحيها أسفل مبانى الاسكندرية الحديثة.. أوضح فيها مواقع المدن والقنوات القديمة وأهم مواقع الآثار الغارقة بالميناء الشرقى بناء على أعمال الحفائر والجس الأثرى الواسعة ونشر أبحاثه بالفرنسية أولاً، ثم تلاه چاستون چون داى مدير عام الموانىء المصرية ما بين عامى ١٩١٠ و١٩١٤، إلا أن الأخير عوقب على اكتشافه الآثار الغارقة بتهمة الإهمال واعتبر ذلك خروجاً على مقتضيات واجبه الوظيفى كمدير للموانىء!! ثم جاء الأمير عمر طوسون حيث كان أول من شاهد مدينة مينوش الغارقة أمام سواحل أبو قير (كانوب القديمة) حيث بدأ عام ١٩٣٣ بالتعاون مع طيار انجليزى فى تحديد أطلال المدينة الغارقة وكشف عن رأس رخامى للاسكندر الأكبر.. ثم أبلغ الغطاس الشهير كامل أبو السعادات (الذى مات فى ظروف غامضة) عام ١٩٦١ عن رؤيته كتلاً غارقة قرب قلعة قايتباى بالاسكندرية وانتشل تمثالاً ضخماً لايزيس بعدها بعام ثم قام أبو السعادات برسم أول خريطة للآثار الغارقة بالميناء الشرقى عام ١٩٦٤ تعتبر المرجع الرئيسى للآن. فتزايدت الحاجة لإنشاء إدارة مستقلة للآثار الغارقة حتى ظهرت بالفعل للنور عام ١٩٩٦ ووصل عدد «المفتشين الغطاسين» بها حالياً إلى ٢٥ مفتشاً بكامل معداتهم ولنشاتهم فى يونيو من العام الماضى زفت وزارة الثقافة للعالم نبأ تحديد مواقع المدينتين الغارقتين «مينوش» و«هيرافليوم» أمام سواحل أبو قير وبدأ مشروع طويل المدى لاستخراج أهم القطع منها التى يقدر إجمالى عددها بحوالى ١٠ آلاف قطعة من مختلف العصور التاريخية! ثم أعلن مؤخراً عن إنشاء إدارة جديدة للآثار الغارقة أمام سواحل البحر الأحمر وسيناء تتبع د.محمد عبدالمقصود بعد أن تم تحديد حوالى ٢٣٠ مدينة أثرية غارقة على جميع سواحل مصر منها حوالى ٣٠ مدينة عند السواحل الشمالية فقط!!

إن مستقبل السياحة الغارقة ومشروعاتها الطموحة لاستخدام غواصات أو أنابيب لزيارتها فى مواقعها أسفل الماء تهددها مشكلات عديدة مثل التلوث الشديد الذى نتج عن الصرف الصحى أو الصناعى فى مياه البحر، حيث إن أبو قير وحدها تعانى صرف شركتى راكتا للورق وأبو قير للأسمدة فى البحر، بالإضافة لقيام بعض المسئولين بمحافظة الاسكندرية بالقاء كتل خراسانية فى البحر فوق الآثار... وغيرها من المشكلات تمثل تحدياً للمستقبل.

**لؤى محمود سعيد**

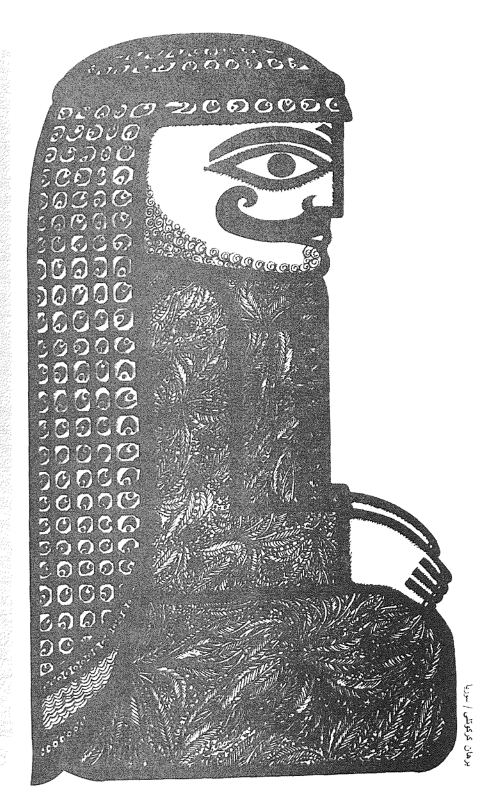
# مساحة للحوار



# الأدب التليفزيوني

**أدب الدراما التليفزيونية مصطلح جديد يرفضه الروائيون، ويثبته الأساتذة الأكاديميون أما كتاب الدراما التليفزيونية، فينقسمون على أنفسهم، فهذا سيناريست يؤكد أنه أديب، وآخر يرى أنه ليس بحاجة لأى تسمية فهو مبدع وفنان وهذا يكفى.**

## القانون لا يصنع فنًا .. لكن الفن يصنع قانونًا ..



برهان كركوتلي / سوريا

مساحة للحوار

# الدراما التليفزيونية والبحث عن مشروعية..

سوسن الدويك

الدراما فن قديم، ولكن بظهور الدراما التليفزيونية، بدأ يثور هذا الجدل، وليس من قبيل المبالغة أن نقول أن مولد الفن الدرامي كفن أدائي بدأ فعلا في تاريخ محدد، وفي موسم محدد أثناء ذلك المهرجان الذي أقامه دكتاتور أثينا بيزستراتوس، احتفالا بأعياد إله الخصب والخير والخمر ديونيسيوس، في ذلك المهرجان بالذات وفي عام ٥٣٥ ق.م.

علي وجه التحديد اكتمل مولد الأدب المسرحي حينما صعد تيسبيس THESPIS المغني والمطرب والمخرج، صعد إلي منضدة وسط الكورس، وبدأ يتبادل أجزاء من أغاني الديتيرامب مع قائد الكورس، مدخلاً بذلك العنصر الأخير الذي اكتمل بعده الشكل الدرامي، وهو الحوار.

ولا نكون مبالغين إذا قلنا أنه بدون الحوار لما كان هناك «أدب مسرحي» وهو ما يمكن أن ينسحب علي ما يمكن تسميته «أدب تليفزيوني». ولا نستطيع أن نغفل رؤية رائد النقد الأدبي وأستاذ الفكر النقدي فيما يتعلق بفن الدراما وهو أرسطو إذ إنه هو الآخر يقدم الحوار علي أنه أحد الفوارق الاساسية بين الدراما والفنون الأخري. فهو يبدأ كتاب الشعر بمقدمة مقتضبة عن الفنون والآداب المختلفة، وكيف تتفق جميعا في أنها محاكاة أو ألوان مختلفة من المحاكاة بعد هذا ينتقل إلي الفوارق الأساسية التي يقسمها ثلاثة أنواع:

أ- فوارق في الأداة

ب ـ فوارق في موضوع المحاكاة نفسه

حـ ـ فوارق فى طريقة المحاكاة.

ولا نظن أننا مهما اختلفنا مع بعض افكار أرسطو، ومهما اثبتت الأيام خطأ بعض أفكاره نستطيع أن نتهم مفكراً كهذا بالسذاجة. فالحوار حقيقة من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصى والفن التليفزيونى أو الدراما التليفزيونية.

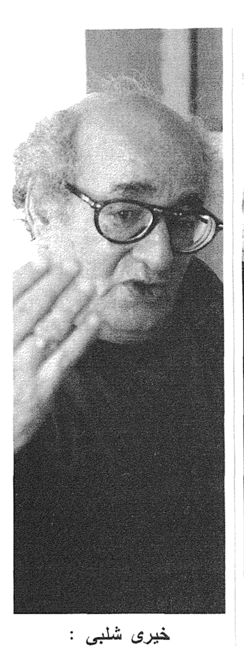
ويمكن القول إن منهج كتابة النصوص التليفزيونية، هو منهج مزدوج أى أن طبيعة هذا المنهج الفكرى فى إنتاج وتنفيذ النص تجنح نحو برنامج مزدوج من العملية الفكرية والذهنية، فهى تستند إلى قواعد منهجية وهى إخضاع الفكر لمقتضيات الوسيلة أو مقتضيات التقدم التكنولوجى مع الأخذ فى الاعتبار التمهيد إلى إمكانية تعامل المجتمع بتلك الوسائل التكنولوجية المتقدمة الناقلة للفكر والأدب.

والذى يهمنا الاشارة إليه، أن النص التليفزيونى المكتوب كمشروع ثقافى وفكرى، ما هو إلا مرحلة من مراحل العمل الفكرى الفنى المتكامل، وهو فى ذات الوقت بداية لمراحل مقبلة ومتعددة، أى أن هذه البداية تتبعها مراحل أخرى فنية ترتبط بحرفية الوسيلة.

ومازال سؤالنا قائما.. نطرحه للنقاش.. هل هناك ما يمكن تسميته «بالأدب التليفزيونى»؟؟ أم أنه جنس فنى جديد؟؟ وهو ما يطلق عليه «الدراما التليفزيونية» فقط؟؟ اشكالية تثير الجدل والخلاف نستعرضها فى هذا التحقيق.

عبد الوهاب الأسوانى :

## هناك دراما راقية .. لكننى أرفض مشروعية المصطلح



وحيد حامد :

# الكاتب الجيد ليس فى حاجة إلى حمل يافطة على ظهره !

خيرى شلبى :

# الأدب التلفزيونى حقيقة .. ولها روادها

الروائى الكبير «**بهاء طاهر**»، أحد الروائيين الذين تحولت واحدة من رواياتهم إلى الدراما التليفزيونية، فى مسلسل حقق نجاحاً كبيراً بعنوان «خالتى صفية والدير» والمأخوذ عن رواية بنفس العنوان، يؤكد لنا فى بداية حديثه أن مصطلح «الأدب التليفزيونى» يجمع بين وسطين مختلفين تماماً، ألا وهما «الأدب» و«التليفزيون»، ويضيف فيقول: «فى رأيى الشخصى يمكن الإعداد للتليفزيون عن أدب مكتوب، سواء كان فى شكل روائى أو قصصى، لكن جمعهما فى مصطلح واحد صعب جداً، وهناك أسماء عديدة استطاعت تقديم دراما تليفزيونية راقية جداً، مثل «أسامة أنور عكاشة» و«محفوظ عبدالرحمن» و«محمد صفاء عامر» وغيرهم، لكن الحكم بوجود نوع أدبى اسمه «الأدب التليفزيونى» هو حكم متفرع جداً، وأكبر دليل على ذلك هو أن «أسامة أنور عكاشة» نفسه حين يحب كتابة رواية أو مسرحية، يكتبها أو يصدرها فى كتاب، ومن ثم أعتبر التليفزيون وسيطاً ليس إلا، أداته الرئيسية هى الصورة، ولكن الأدب القادر على التحليق والتحليل، وعلى صنع مقارنات شعرية وفلسفية وفكرية مكانه الكتاب فقط، زد على ذلك أن الأدب الذى يعتمد بصورة كلية على الصورة الفوتوغرافية، هو أدب فقير وردىء، لأن الأدب الجيد والعظيم يعمد بطبيعته إلى الإضافة فى الجوانب الغامضة من النفس البشرية، لذلك يقال إن أصلح الأعمال الأدبية للتليفزيون هى الأعمال الصعبة، فمن المستحيل تحويلها إلى دراما تليفزيونية أو سينمائية، فنحن مازلنا نستمتع بقراءة المسرحيات اليونانية العظيمة، ولكن ما الذى بقى منها حين تحولت إلى دراما تليفزيونية؟! لا شىء، الأدب عظمته تكمن فى الكتاب الذى خلده، وليس فى الدراما التى تقدم على شاشة التليفزيون، وحين تقول عكس ذلك، فإنما أنت ترى قمة جبل الجليد التى تظهر

فوق المياه، ولا ترى جسد الجبل كاملاً، أما عن رواية «خالتي صفية والدير» فاعتبر أن تحويلها إلي دراما تليفزيونية مسلسلة، هي مجرد صورة تليفزيونية عن الرواية ليس إلا، لأن العنصر الأساسي من عناصر هذه الرواية تحديداً هو لغة الطفولة المروية بها، فالراوي طفل صغير، إذن لكي تكون صادقاً في الدراما، عليك بنقل هذه اللغة الطفولية وتحويلها إلي صورة، فكيف بالله عليك ستنقل هذه اللغة إلي شاشة التليفزيون!

الأديب والروائي «**عبدالوهاب الأسواني**» أحد الروائيين الذين تحولت العديد من أعمالهم الروائية والقصصية إلي الدراما التليفزيونية، فروايته «اللسان المر» تحولت إلي مسلسل تليفزيوني سنة ١٩٧٧، أي قبل صدورها في كتاب سنة ١٩٨٠، علي يد المخرجة التليفزيونية «علوية زكي»، في ١٣ حلقة، وهو المسلسل الذي كان من خلاله أول ظهور للنجم «أحمد زكي» أمام «مديحة حمدي» و«زوزو نبيل» و«حسن عابدين» و«أحمد بدير»، ثم تحولت رواية «سلمي الأسوانية» لعبدالوهاب الأسواني، إلي مسلسل تليفزيوني أخرجه «إبراهيم الصحن» وأعده لشاشة التليفزيون السيناريست القدير «محسن زايد» وقام ببطولته كل من «حمدي غيث» و«تيسير فهمي» و«حنان شوقي» و«رياض الخولي» و«جمال عبدالناصر»، إضافة إلي العديد من السهرات التليفزيونية والإذاعية المأخوذة عن أعمال روائية أو قصصية للأسواني، ومن ثم فحين نتحدث إلي الأسواني، فإننا نحن نسأل أحد أولي الأمر، يقول عبدالوهاب الأسواني في البداية واقفا ضد المصطلح ومروجيه: «لا أستطيع أن اعترف بمصطلح هجين كهذا، أولاً لأن كلمة أدب لا تصلح لأن تربط بكلمة تليفزيونية، فكل منهما وسيط مختلف، يمتلك عناصر وخواص تختلف عن بعضها البعض، لذلك تجد أن الروايات التي تحول إلي الدراما التليفزيونية تكون مختلفة تماماً عن جسد الرواية الأصلي، فالدراما تتعامل مع الخط الدرامي فقط في الحدوتة، وتترك جميع الخطوط الفكرية الأخري، كذلك الخطوط الفلسفية والشعرية، ليس لأنها تتعفف عن التعامل معها، بقدر ما هي عاجزة عن توصيل العمق الثقافي في هذه الخطوط، وإذا كان البعض يري أن هناك نوعاً من الدراما يرقي عن غيره، فأسميه دراما راقية، ولا استطيع تقبل تسميته بالأدب التليفزيوني، أو أدب الدراما التليفزيونية، ولكن علي الناحية الأخري اعترف بأن هناك مسرحيات عديدة لا أطيق قراءتها، لكنني استمتع في الوقت نفسه بمشاهدتها علي المسرح، أو في أعمال درامية تتناولها.

### ميديا الادب

الروائي والكاتب القصصي «**يوسف أبو رية**»، تناول موضوعنا بكثير من الحذر والتروي، فقال: «يبدو أنه مصطلح جديد، يحاول الآن إيجاد مساحة له من الوجود، واعتقد أن أول من نحت هذا المصطلح هو الكاتب التليفزيوني المميز «أسامة أنور عكاشة»، فنحن نجد في بعض أعماله الدرامية مستويات أدبية خالصة، سواء في «ليالي الحلمية» أو «زيزينيا» أو غيرها، ودعني أشرح المسألة قليلاً، كلمة الأدب تتسع الآن لفنون وأنواع عديدة، فإذا كانت تستوعب فن الرواية، وهو ليس نوعا أدبيا عربيا، وإذا كانت تستوعب القصة القصيرة، وهي ليست أيضا نوعا أدبيا عربيا، وكذلك قصيدة النثر، فلماذا لا تستوعب كلمة الأدب ما يسمي الآن بالأدب التليفزيوني؟ هذا التساؤل يفرضه كتاب الدراما للقول بإن ما يكتبونه يندرج تحت نوع أدبي جديد، لكن لا شك في أن هذا النوع الجديد يقوم علي عدة عناصر تتجاور مع بعضها البعض لتصنع «ميديا» جديدة، من الأدب، وما دامت هذه الدراما ستقوم علي الحوار، إذن فإنها تنتمي بشكل ما إلي الأدب، ولكن دعني أقول أيضا إن غلبة الإنتاج الدرامي الرديء لا تسمح لنا بالاعتراف بمصطلح كهذا، لأن الأعمال التي تنضوي تحت هذا المسمي من الأدب هي نادرة جدا وقليلة، فالعمل التليفزيوني الأدبي يجب أن يعطي حالة من العمق والتأمل التي تعطيها الرواية لك أنت كقارئ، وأنا لا أريد بكلامي هذا مصادرة لفظة الأدب علي الكتابة وفنونها فقط، فهناك متسع لكل الألوان والفنون والأنواع، وكما قلت: الأدب العربي اتسع لفنون عديدة لم تكن فيه، مثل المسرح والرواية والقصة القصيرة وقصيدة النثر، فلماذا لا يتسع لفن جديد، اسمه «الأدب التليفزيوني»؟ أرد علي هذا السؤال فأقول: هناك أعمال ملحمية قدمتها الدراما المصرية لا يمكن انكارها أو حتي تخطيها، مثل «ليالي الحلمية» و«بوابة الحلواني» و«أم كلثوم» وغيرها، وهناك كتاب كبار في الدراما التليفزيونية مثل «محفوظ عبدالرحمن» و«أسامة أنور عكاشة»، ولكن وكما قلت تظل غلبة الإنتاج الدرامي الرديء تمنعني من الاعتراف بأن هناك أدباً تليفزيونياً بشكل حقيقي، وأكبر دليل علي ذلك أنه لم يحدث أن حول عمل أدبي إلي الدراما التليفزيونية وأعجبني، لأن هناك مسألة مهمة يغفلها البعض حين يتحدثون عن وجود أدب تليفزيوني حقيقي، هذه المسألة هي أنني كقارىء للعمل الأدبي أصبح بعملية القراءة، صانع كل شيء فيه، فأنا مخرجه وبطله وكاتبه ومصوره والمصمم لإضاءته ومونتاجه إلخ، لكن في الدراما أنا محكوم ـ كمتلق ومشاهد ـ باختيارات المخرج والمؤلف والنجوم الذين يجسدون شخصياته، و«أسامة أنور عكاشة» يصنع أدبا تليفزيونيا لأنه يبدأ صناعته وينهيه بنفسه، أما في المعني الترويجي لي ككاتب روائي، فلن أرفض أن يتم تحويل إحدي رواياتي إلي دراما تليفزيونية، لأن «نجيب محفوظ» عرف لدي

الناس بأعماله في السينما، وكذلك «إحسان عبدالقدوس» و«يحيي حقي» و«د.طه حسين» و«يوسف السباعي» وغيرهم، ولن أنسي فزع الكاتب الصديق «إبراهيم أصلان» حين تحولت روايته الشهيرة «مالك الحزين» إلي فيلم سينمائي بعنوان «الكيت كات» للمخرج الكبير «داود عبدالسيد»، كان فزع «أصلان» نابعاً من تغييرات قام بها مخرج الفيلم، ولكن بعد نجاح الفيلم المدوي تناسي «أصلان» فزعه، وهذا يعني أن الأدب سيبقي فنا ميدانه الكتاب والورق، وأن الأدب التليفزيوني شيء آخر، لم يتحقق، ولم يوجد بالصورة الكافية بعد!

الفنان **عزت العلايلي** صاحب تاريخ كبير وضخم من العمل السينمائي والتليفزيوني والإذاعي علي السواء، ومن ثم فإنه يري أنه من الصعب وصف كتاب الدراما في مصر بأنهم أدباء، موضحا رأيه فيقول: «الدراما شيء مختلف عن الأدب، ولها خواص وشروط وعناصر تختلف تماما عن خواص وشروط وعناصر الأدب، حتي معاييرها تختلف عن معايير الأدب، فكيف أقول بإن هناك نوعاً أدبياً جديداً اسمه «الأدب التليفزيوني»، ولو قلت ذلك، فكيف أفرق بين عمل درامي مأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ، وعمل أدبي كتبه نجيب محفوظ مباشرة للتليفزيون، أو بين عمل درامي عادي مأخوذ عن مسرحية ما، لذلك من الصعب أن استسيغ هذا المصطلح أو اعترف به، فالأدب يناقش علي أنه أدب، والتليفزيون شيء آخر، ووسيط مختلف له شروطه وعناصره».

الكاتب «**خيري شلبي**» أحد الروائيين الذين تحولت بعض أعمالهم الروائية إلي الدراما التليفزيونية، ولذلك نجده يقف موقفاً مناصراً لمصطلح «الأدب التليفزيوني»، حيث يقول: «بالطبع هناك ما يمكن الاصطلاح علي تسميته بـ «الأدب التليفزيوني»، وهذا الأدب بدأ بمحاولات سابقة وعديدة، بدأت منتصف الستينيات حين دخل التليفزيون إلي مصر، وهذه المحاولات كانت تتم بداية علي استحياء من خلال برنامج «القاهرة والناس»، والذي كان يكتبه كل من «عاصم توفيق» و«مصطفي كامل»، وكان يخرجه «محمد فاضل»، هذه المحاولات يمكن تسميتها - علي استحياء - بالأدب التليفزيوني، لأنها لم تأخذ الشكل الكافي لتصبح كذلك، ولكن يصبح لهذا المصطلح الآن مشروعية ووجود، بالنظر إلي العديد من الأعمال التي استطاعت أن تثبت أقدامها علي ساحة الدراما التليفزيونية المصرية، مثل «ليالي الحلمية» و«زيزينيا» للرائد والكاتب القدير «أسامة أنور عكاشة»، فهو يعتبر وحده أول من بدأ نحت هذا المصطلح الجديد، ثم استمر مثابراً لمدة طويلة، ينتقل من عمل إلي آخر، وقطع مشواراً طويلاً حتي استحق الآن لقب «رائد الأدب التليفزيوني»، كل هذه الأشياء تجعلني أقول إن هناك أدباً تليفزيونياً بالطبع، وللموضوعية هناك شركاء كبار مع «أسامة أنور عكاشة» قطعوا معه هذا المشوار الجميل، منهم «محسن زايد»، و«وحيد حامد» و«محفوظ عبدالرحمن» وغيرهم، ولن نستطيع الآ أن ننفي ما يكتبه هؤلاء ليس أدباً تليفزيونياً، فأنت في أعمالهم تستطيع أن تقرأ رواية عبر مشاهدتك لهذه الأعمال، حيث شخصياتهم الدرامية تخرج من رحم الحياة الحقيقية التي نحياها، إذن فهذه الشخصيات لها جذور درامية واجتماعية مدروسة ومتقنة، ولها طرح للواقع المصري يتمتع بالحيادية والموضوعية، ومن ثم يحق لهؤلاء الفرسان، وعلي رأسهم الرائد «أسامة أنور عكاشة» أن ينضووا تحت لواء أدب جديد يعرف باسم أدب «الدراما التليفزيونية» أو «الأدب التليفزيوني».

الكاتب التليفزيوني المعروف «**أسامة أنور عكاشة**» يحاول في البداية أن يمهد السبيل للاعتراف بمشروعية مصطلح «الأدب التليفزيوني» فيقول: «دعني في البداية أحاول تقريب المسألة وتبسيطها، لكي تكون واضحة وخالية من الالتباسات، إذا كنا نقول إن هناك أدباً مسرحياً، معروفاً ومعترفاً به، فهناك دراما وسيطها التليفزيون، هذه الدراما هي ابنة الدراما الأصلية التي هي دراما المسرح، لأن الشروط التي تجمعهما هي واحدة، لكن الفرق بينهما هو في ا لوسيلة والوسيط والأحجام، ففي المسرح هناك عرض حي، مباشر، يومي، حميمي، لكن الدراما فهي معدة سلفاً، ومسجلة من قبل، وكل هذه

الفروق هي فروق في الوسيلة والوسيط، وليست فروقاً جوهرية علي الاطلاق، إذن، ومادام هناك أدب مسرحي، فلماذا لا يكون هناك أدب تليفزيوني، أو أجعلنا ندقق في المصطلح أكثر فنقول «أدب الدراماالتليفزيونية»، والأدب هو نوع من الاستخدام اللغوي، هو استخدام فني للغة، مثل الشعر والقصة القصيرة والرواية والمقال، إذن فأنا عندما استخدم اللغة في الدراما فهي بالضرورة نوع من الأدب، بغض النظر عن تساؤل مثل: «ما الذي يحكم أن هناك أدباً هابطاً في الدراما التليفزيونية، مثلما هناك أدب هابط في الرواية والمسرح والقصة والشعر»؟، فلا يصح أبداً أن أقول إن المسلسلات الهابطة والمملة والرخمة تنتمي إلي أدب الدراما التليفزيونية، وإنما أنا أطلق هذا المصطلح علي الجنس، علي العملية الفنية ذاتها، إنما كون هذا الأدب من نوع راق أو هابط، فهي مسألة تصنيفات داخلية، إذن لابد أن هناك أدباً تليفزيونياً، مادمت استخدم اللغة استخداماً فنياً، لابد أن يكون هذا الأدب موجود، فالحوار الذي استخدمه في الدراما، ووصف الأماكن والشخصيات والصور والمشاعر، كلها تنتمي إلي جنس أدبي مختلف ومغاير، ومثلما جاء أدب المسرح، أو أدب دراما المسرح ليصبح جنساً أدبياً مختلفاً عن الرواية أوالقصة القصيرة أو الشعر، فاليوم يأتي أدب جديد هو «أدب الدراما التليفزيونية» ليصبح جنساً أدبياً مختلفاً ومغايراً.

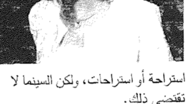
الكاتب والمؤلف «**وحيد حامد**» يقف ضد مصطلح «الأدب التليفزيوني»، علي الرغم من أعماله العديدة الناجحة في السينما والتليفزيون ويقول: «صدقني المسألة ليست مفهومة لي علي الاطلاق، وأعتقد أن هذا المصطلح ظهر نتيجة عدم ادراك حقيقي لمعني ومفهوم الدراما التليفزيونية، والكتابة للدراما هي فرع من المسرح باعتباره أبو الفنون، وبالتالي فهي دراما، وليست أدب دراما» أو «أدب تليفزيون»، لذلك تجدني لا استريح لهذا المصطلح، ولا أعتد بمن يجرون خلف تسميات ليس لها أصل، ولن تغني أو تسمن من جوع، والحكاية ببساطة أن الكاتب التليفزيوني الجيد، هو في الأصل كاتب ومؤلف قصص جيد، وعلي من يريد وضع «يافطة» علي ظهره ليعرف الناس به، فليفعل، لذلك تجد أن أغلب كتاب الدراما الجيدين لدينا، هم في الأصل كتاب قصة ورواية، والتسمية التي يحب البعض فرضها علي نفسه، مثل كاتب دراما تليفزيونية، لن تزيده في شيء، لأن كاتب الدراما الجيد لا يقل بحال من الأحوال عن الأديب أو الروائي أو الكاتب، لذلك أكره المصطلح، ومن يجرون خلف تسميات لن تفيدهم، أو ترتقي بأعمالهم.

**يقف** الكاتب القدير «**يسري الجندي**» منذ الكلمة الأولي له ضد تسمية «الأدب التليفزيوني»، فيقول: «قد يكون الإبداع التليفزيوني تطور خلال السنوات الأخيرة، لكن من الصعب أن أصف الأعمال الدرامية بالإنتاج الأدبي، فالأدب له شروط، من أهمها وأبرزها الاستمرارية، والبقاء في حين أن الإبداع التليفزيوني ليس من خصائصه إمكانية البقاء ولا الاستمرارية، وهناك ألوان من الدراما، بخلاف الأدب في عمومه، مكتوب لها البقاء، مثل المسرح والذي يمتلك شروط البقاء، فقط لأنه محفوظ في كتاب، فنحن مازلنا نقدم «اسخيليوس» و«أوديب» لأنهما حفظا في كتاب مطبوع، ومازالت أعمال «شكسبير» يتم معالجتها درامياً، سواء كان في المسرح أو السينما أو التليفزيون، الأدب في النهاية مخلد وباق، أما الإبداع التليفزيوني فهو أشبه ما يكون بالصحيفة اليومية، بالضبط في دورها وتأثيرها، رغم أنها آنية جداً، وسريعة جداً، لكن يبقي تأثيرها قوياً، علي العكس من الأشكال الأخري من الإبداع المكتوب، ولا أريد القول بإن الدراما التليفزيونية دون غيرها من فنون الأدب، لكن من الصعب وصف الأعمال الدرامية بالأدب التليفزيوني، فأن تقدم مسلسلاً من عشرين أو ثلاثين حلقة شيء، وأن تصدر رواية مكتوبة شيء آخر، لذلك أجد صعوبة فعلاً في وصف أعمالنا الدرامية بالأدب، ومن المستحيل أن أضعها في هذا المستوي الراقي، فالأدب محكوم بدرجة عالية من التكثيف الفكري والفلسفي والتحليلي وهو ما ليس متوافراً في الدراما، لكنه متوفر في المسرح والسينما إلي حد بعيد، وربما يري البعض أن الدراما، ما هي إلا أدب مرئي، لكنني لا أري ذلك، فالأدب سيبقي شيء أرقي وأقوي وأكثر خلوداً، رغم أن الدراما تمتلك قاعدة تواصل عريضة لا يملكها الأدب المحكوم بنخبة مثقفة وواعية.

## الادب قراءة.. والدراما صور

المخرج التليفزيوني «**إسماعيل عبدالحافظ**»، يقف ضد مشروعية المصطلح ولا يعترف به، فيقول: «أعتقد أن المسألة ليست بهذه البساطة، ولا يمكن لنا الاعتراف بهذا المصطلح الغريب، لأن الأدب يبقي شيئاً مختلفاً تماماً عن الدراما، فالأجيال بكاملها تتواصل مع الأدب عبر الكتاب، ومادام نقل هذا الأدب إلي صورة وميديا أخري، فهو يأخذ مفهوماً ومعني آخر تماماً، وأعتقد أن هذا المصطلح ما هو إلا تقليعة جديدة، فمن قبل سمعنا أن هناك أدباً سينمائياً تزعمه الراحل «إحسان عبدالقدوس»، لكن رغم ذلك وجدنا أن الكاتب الكبير «نجيب محفوظ» لم يدع أنه كاتب سينما أبداً، رغم ممارسته كتابة السيناريو السينمائي عبر العديد من أعمال عشرات المخرجين الكبار وعلي رأسهم الراحل «صلاح أبو سيف»، «نجيب محفوظ» كان يكرر كثيرا قوله إنه مسئول فقط عن أعماله الروائية في الكتب، وليس عند تحويلها إلي فيلم سينمائي أو دراما تليفزيونية، وهناك من





قدم سيناريو تليفزيونياً معداً خصيصاً للدراما، إذن فهذه «ميديا» مختلفة، وخذ مثلا علي صحة كلامي، بعد الجزء الأول من مسلسل «ليالي الحلمية» الذي كتبه «أسامة أنور عكاشة» وهو من خيرة كتابنا في الدراما التليفزيونية، جرب أن ينشر السيناريو في كتاب، فماذا حدث؟، لم يحدث أي إقبال علي الكتاب، والتف الجمهور حول المسلسل، لأن عماده هو الصورة وليس الكتابة، الأدب قراءة والدراما تتداخل فيها العديد من العناصر مثل الصوت والحركة والصورة، وأنا لا أقلل من كتاب الدراما، فالكاتب مسئول عن حيز الفكر المكتوب بين طيات كتابه، والمخرج مسئول عن رؤيته في تقديم هذا العمل أو غيره للناس.

وعن السيناريو يقول **د. محمد عناني** أستاذ الأدب الانجليزي جامعة القاهرة أنه نوع من الدراما التي تحول إليها عدد من كتاب المسرح بعد ظهور التليفزيون، واستقرار الدراما التليفزيونية. وهو لم يظهر إلا بعد الحرب الثانية في الخمسينيات، وأول نموذج لهذا الأدب، كان سيناريو كتبه هارولد بنتر الذي تحول بعد ٦٥ عملاً من كتاباته للمسرح، إلي كتابة السيناريو التليفزيوني الذي نطلق عليه الآن الأدب التليفزيوني.

وعندما نشر هذا النص عام ٧١ كان متردداً بعض الشيء لأنه لم يكن يتوقع أن يقبله أحد باعتبار أن السيناريو وظيفته تنتهي بإخراج الفيلم، ولكن عندما بدأ النقاد يقرأون السيناريو ويحللون كتابات «بنتر» للسينما والتليفزيون تغير الأمر.

وهذا يرجع لأن الأدب التليفزيوني هو نفسه أدب سينمائي، والاختلاف تكنيكي فقط، لأنني لو كتبت فيلما للتليفزيون في سهرة مثلا يكون ذلك مختلفاً عن كتابة فيلم للشاشة الكبيرة، لأن مقتضيات الشاشة الصغيرة مختلفة، فمثلاً لابد من إتاحة فترات توقف حتي يتمكن المشاهد في المنزل من أخذ استراحة أو استراحات، ولكن السينما لا تقتضي ذلك.

إذن التقنية أو التكنيك حتي في كتابة الدراما التليفزيونية تعتمد علي طبيعة المشاهد في المنزل، وهي تختلف عن طبيعة المشاهد في دار عرض السينما، ولكن تبقي هناك عناصر ثابتة تجمع بين الأدب التليفزيوني والأدب السينمائي وهي الحوار الموظف لخدمة المنظر، لأن الوسيط في هذا الأدب هو الصورة أكثر من الكلمة. وإذن فالحوار دائم الإحالة إلي الصورة، التي يحددها الكاتب لذلك فالأديب التليفزيوني لابد وأن يكتب السيناريو والحوار أيضا، أما كاتب الحوار فقط فيعتبر مشاركا في هذا النوع من الأدب.. فالأدب التليفزيوني والسينمائي يتضمن عنصرين مهمين ولا يتفوق أحدهما علي الآخر الأول هو الصورة التي قد تتغير بسرعة.. والثاني هو الحوار الذي يحيل إلي الصورة ويصب فيها، فمن يكتب السيناريو فقط أي دون الحوار يكون قد قطع نصف المسافة لتلك الكلمة الأجنبية للسيناريو هي Screen-Play ومعناها الحرفي مسرحية للشاشة، والمسرحية فيها إرشادات مسرحية وهي السيناريو والحوار، إذن يفترض في الأديب السينمائي والتليفزيوني أن يكتب السيناريو والحوار معا أي أنه أديب تليفزيوني وهذا هو التعريف المتفق عليه عالمياً للأدب التليفزيوني.

ويرصد د. محمد عناني بعض التطورات التي حدثت في الفترة الأخيرة وتحديداً في التسعينيات فيقول أنه بتحويل بعض الأعمال الأدبية إلي أفلام أو مسلسلات، فقد قدم مثلاً الكاتب المسرحي البريطاني ديفيد إدجر رواية لتشارلز ديكنز اسمها (ديفيد كوبر ثيلد) وقدمها باعتبارها عملاً تليفزيونياً ثم قدمت علي المسرح بعد التليفزيون وكان قد نشر الإعداد التليفزيوني في كتاب قبل تقديمه علي المسرح من هنا أصبح النص أدباً تليفزيونياً لا مسرحياً.

وبعد ديفيد إدجر، اتجه مجموعة من كتاب المسرح في أمريكا إلي تقديم أعمال تليفزيونية مستندة إلي قصص أو روايات عالمية، وأصبحت هذه الأعمال التليفزيونية أدباً ينسب إليهم لا إلي أصحاب القصص.

أي أن التليفزيون أصبح اليوم من الوسائط الفنية المستقلة التي يكتب لها الأدب مثلما كان يكتب للقارىء في الماضي.

وقد تغير تعريف الأدب نفسه وفقاً لذلك ابتداء من كتابات الاستاذ الانجليزي «تيري ايجلتون» منذ عام ١٩٨٤، عندما أصدر كتابه مقدمة لنظرية الأدب وتبعه آخرون.

# القانون لا يصنع فناً..
# لكن الفن يصنع قانوناً

**عـدلي رزق الله واحـد من أهم الفنانين التـشكيليين المصريين الموجودين علي الساحة التشكيلية المصرية والعربية الآن، عاد من العاصمة الفرنسية «باريس» أوائل الثمانينات من القرن الماضي، ليبدأ من الصفر في القاهرة، كان هناك أستاذاً بجامعة «ستراسبورج» ورساماً صحفياً في العديد من المجلات والجرائد، لكنه قرر أن يبدأ انطلاقة فنية جديدة من وطنه مصر، فعاد متفرغاً تماماً لفنه، ورفض أن يكون استاذاً بالجامعة، أو رساماً صحفياً عادياً، فـقرر التـفرغ التام لفنه، بمعني أن يحـيا من أعـماله ولوحاته، فهو يرفض حتي الآن إهداء أصدقائه ومحبيه أي لوحة من أعماله. بل يبعهم أعماله بالتقسيط إذا كانوا لا يملكون مـالاً كـافياً، من هنا، وبهـذه الطريقـة، استطاع «عدلي رزق الله» أن يكون الفنان المصري الوحيد الذي استطاع العيش من أعماله، متفرغاً لفنه ولمشروعه.**

مؤخراً أقام «عدلي رزق الله» معرضه الأول الاستعادي والشامل، والذي ضم ما يقرب من ألف (١٠٠٠) لوحة وعمل، تغطي مشواره الفني منذ ثلاثين عاماً، محققاً بذلك حلماً طالما راوده، بإقامة معرض استعادي شامل يحكي تجربة فنان عربي ورحلته مع التشكيل، على غرار المعارض الاستعادية التي تقام بشكل مستمر لأساطين الفن الأوروبي، لكن عدلي رزق الله لم يفاجيء الحركة التشكيلية المصرية والعربية فقط بإقامة هذا المعرض الفريد من نوعه، لكنه أيضاً فجر قنبلة لم يكن أحد ينتظرها، إلا وهي اعتزاله العرض الفني في مصر تماماً، وبداية مرحلة جديدة من رحلته، سيطوف خلالها جميع البلدان العربية لإقامة معارضه فيها، وهي الرحلة التي بدأ أولي محطاتها منذ قليل، حين أقام معرضاً ضخماً لأعماله في قاعة «بلدنا» بالعاصمة الأردنية «عمان».

في هذا الحوار، حاولنا الاقتراب من مشروع «عدلي رزق الله» التشكيلي، عبر محطاته الأساسية، منذ عودته إلي القاهرة في العام ١٩٨٠، وحتي إقامته لمعرضه الاستعادي الشامل مؤخراً بمجمع الفنون بدار الأوبرا المصرية. وكعادته، كان «عدلي رزق الله» صريحاً وواضحاً، تحدث عن رحلته مع التشكيل، وعن ضرورة التفرغ في حياة الفنان، وارتباطه بشعراء السبعينيات في مصر، ومائياته التي أعطته ما لم تعطه خامة المائيات لأي فنان آخر:

**بعد معرضك الاستعادي الأخير، والذي ضم أكثر من «١٠٠٠» ألف لوحة، نفذت في خلال مشوارك الفني الطويل، قررت اعتزال إقامة معارض شخصية، أو المشاركة في معارض جماعية من أي نوع، فهل يأتي هذا القرار نتيجة شعور داخلك باكتمال تجربتك الفنية، وتشكلها وبلورتها بشكل نهائي؟**

- لا توجد تجربة فنية تكتمل إلا بالموت، وفى العام ١٩٨٣ قلت فى كتالوج معرضى الذى أقمته فى هذه السنة «إن الفنان هو على طريق البداية أبداً، وفى الوصول خدعة لو أعتنقها الفنان كان فى هذا نهايته، وما دام الفنان حى فهو ينضج، لذلك تجدنى أضحك عندما أسمع البعض يقولون: «أنا انتجت.. وضاعت الشحنة الفنية بداخلي»، لأننى أرى العكس تماما، فكلما انتجت فناً، زاد شوقى للإنتاج أكثر وأكثر، لأنك عندما تنجز فناً، فأنت تفتح أبواباً لاحتمالات فنية أخرى، ويزداد العطش، والفنان الحق هو من يزداد عطشه كلما أنتج فناً حقيقياً، إذن لا اكتمال هناك، لكن على الأقل، هناك اكتمال لفكرة فنية، بدأتها فى العام ١٩٨٠، وانتهيت منها فى العام ٢٠٠٠، هذه الفكرة تتلخص فى أننى أصير المسئول عن معارضى وعروضى الفنية، وبالشكل الذى أريده وأرتضيه، وقد يكون من حق أعمالى ولوحاتي أن تستريح منى قليلاً، وأن تتنفس بعيداً عنى، لكن الإنتاج وهو الأهم سيظل مستمراً لدى، وحين أقرر التوقف عن إقامة معارض لأعمالى فى مصر، إنما أسعى لسرقة بعض الوقت لأوفره فى الإنتاج، فشعورى أن فنى وتجربتى الفنية إنما هى فى حاجة إلى كل ثانية الآن، وهو أحد أهم المبررات الأساسية التى تجعلنى أقرر الآن التوقف عن العرض، وفى الوقت نفسه، أعتقد أن مشروع الرسم للأطفال الخاص بى نضج بالدرجة التى يحتاج منى فيها أن ينجز على وجهه الأكمل، لأن ما أنجز فيه هو قدر ضئيل جداً، هو جزء من المرحلة العمرية ما بين ثلاث سنوات وست، والمشروع يبدأ من ثلاث سنوات حتى العام السادس عشر.

## راهنت على نفسى

**فى معرضك الأخير، حرصت على تمثيل كافة محطاتك الفنية، حتى رسومك للأطفال، كيف ترى هذا المعرض، وهل يشكل الخاتمة الحقيقية فى تطورك الفنى، خاصة وأنه يندرج تحت ما يسميه الغرب بالمعرض الاستعادى الشامل، حيث يجسد ثلاثين عاماً من رحلتك الفنية؟**

- أعتبر هذا المعرض هو الذروة فى رحلتى الفنية، وهو الوحيد المتوافق مع اختياراتى وانحيازاتى الفنية طوال الأعوام الثلاثين الماضية، فهو يكاد يكون حصيلة جملة اختيارات، حرصت على ابقائها فى خطتى الفنية، وهى بالترتيب؛ أولا: اخترت أن أكون فناناً تشكيلياً، وليس رساماً فى الصحافة، وليس مدرساً فى الجامعة، وبدأت هذه الفكرة تحديداً العام ١٩٨٠، حين عدت نهائياً إلى مصر من باريس، وقتها قيل عنى إننى «مجنون»، حيث تفرغت تماماً للفن، دون الاعتماد على وظيفة أو مصدر رزق غير لوحاتى، فى هذا الوقت أشفق على أصدقائى المحبين، وأصدقائى غير المحبين



قالوا إننى مجنون، لكننى برغم كل ذلك راهنت علي نفسى وعلي فنى، والمعرض الأخير أكبر دليل علي نجاح هذا الرهان وفوزي به.

**ولكن ما الذي دفعك إلي التفرغ التام بهذا الشكل، دون الابقاء مثل كثيرين علي وظيفة أو مصدر خارجي للعيش، خاصة وإنك كنت تستطيع العمل رساماً في العديد من الصحف المصرية والعربية والفرنسية أيضاً؟**

- ذلك لأننى أري أن الحركة التشكيلية المصرية، يظلم فيها الفنان التشكيلي، منذ البداية، لأنه يكون عليه أن يقوم بأعمال وظيفية، وفي وقت فراغه ينتج فنه، وكما أقول دائماً، في بداية الحركة التشكيلية المصرية والعربية، كانت الصفحة بيضاء، وحينما خط «محمود سعيد» خطوطه فوق صفحة التشكيل العربي، ترك لنا علامة كبيرة اسمها «محمود سعيد» ثم تلاه علامات كبيرة، مثل: «راغب عياد» و«محمد ناجي» و«كمال خليفة»، ويتراكم علامات وانجازات هؤلاء، وغيرهم، مثل: «حامد عبدالله» و«تحية حليم»، أصبحت الصفحة البيضاء بها علامات متعددة، ولكي تترك علامتك أو بصمتك الخاصة وسط هؤلاء الكبار، عليك أن تعطي حياتك كاملة للفن، وكان هذا قدري واختياري، اخترت أن أكون فناناً تشكيلياً فقط، حتي أنني توقفت عن الرسم للأطفال لمدة خمس سنوات كاملة، بداية من العام ١٩٨٠ وحتى ١٩٨٥، ورفضت أن يصبح لى مورد رزق من رسومى للأطفال، لاننى بهذا سأفسد تفرغى لفنى.

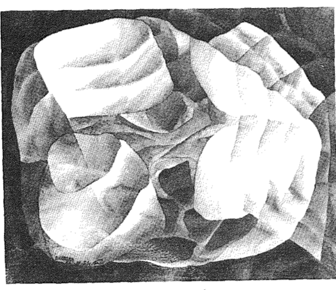
**قرار غريب، فبعدما كنت فناناً ومدرساً للفن في جامعة «ستراسبورج» الباريسية، والتى تتساوي مع «السوربون»، تعود إلي القاهرة سنة ١٩٨٠ لتبدأ من الصفر، متفرغاً لفنك تماماً، كيف حققت هذه المغامرة، وسط مناخ لا يناصر الفنان التشكيلي، ولا يعطيه حقه، لا المادي.. ولا المعنوي؟**

- تحقق بالطبع بدرجة عالية من البطولة، وأقولها بلا تواضع، استطعت تحقيق هذا القرار بقدرة فائقة علي احتمال المصاعب، سواء بالنسبة لى، أو بالنسبة للسيدة العظيمة التي تزوجتنى، فكما تقول، كنت في باريس مدرساً فى جامعة «ستراسبورج» العريقة، وكنت أبيع رسوماتى للأطفال إلي ثلاث مجلات معروفة هناك، وبالرغم من كل هذا رجعت إلي مصر في العام١٩٨٠، وقررت البداية من الصفر، لأن شقتي التي تركتها في مصر لدي صديق سرقت منه، والقروش التي عدت بها من باريس لأبني بها مرسماً لي، أجبرت علي شراء شقة أخري بها، ومن ثم بدأت صفر اليدين، في هذه الفترة وصلت المسألة حداً من الخناق والضيق، إلي الدرجة التي لا أستطيع أن أجلس علي مقهي واحتسي كوب شاي، هذه البطولة كنت أخوضها بعد أربعين عاماً، كنت فيها فناناً معروفاً، علمت ودرست ونشرت وطبعت أعمالي، وأنا لا أتكلم من فراغ، هذه الحقيقة لم يعرفها أحد سوي خلصائي المقربين، لكننى قبلت هذا الوضع، كما ارتضت به زوجتى، وفي أول معرض لى بعد عودتي من فرنسا بالقاهرة، بعت خمس لوحات بأسعار في متناول الجميع، وفكرت أن كل إنسان منحقه أن يحصل علي لوحة لى، فأعلنت وسط أصدقائي المقربين أن لا واحد منهم سيأخذ لوحة كهدية، وهو المبدأ الذي مازلت مصراً عليه، ومن ثم بعت لوحاتي لهم بالتقسيط، كنت تستطيع سنة ١٩٨٠ أن تمتلك لوحة من عدلي رزق الله بعشرين جنيهاً فقط، وهناك أصدقاء وكتاب مثل «سعيد الكفراوي» و«عبده جبير» اشتروا أعمالي بالتقسيط، وهي الفكرة التي قدمتها في معرض الاستعادي الأخير، حيث كان من حق كل شخص أن يقتني لوحة لى بمائة جنيه فقط، وأقدم هذه الفكرة لأقول أنني عشت حتى العام (٢٠٠٠)، وهي ذكري مهمة لأنني وصلت حد الإرهاق، فبعد مشواري الطويل، استطعت عمل نموذج

فني للعرض في مصر دون التعجز أو الاستناد علي السلطة.

**بأي معني لم تستند إلي السلطة، وأي سلطة تتحدث عنها؟**

- في بداية الثمانينات، كان الفنان إما أن يستند إلي السلطة. أو يرسم في الصحف، أو أن يدرس في الجامعات، أو يتلقي دعماً من وزارة الثقافة في مصر، وكل هذه الأشياء اعتبرها منافية لفكرة التفرغ الفني، وبالتالي، قررت أن يكون لمعرض دعوة ملونة، وملصق ملون، ولم يكن هذا «الترف» موجوداً في المناخ الفني في مصر حينذاك، كما أنني قدمت فكرة العرض الفني، وليس «تعليق» اللوحات، وثبت حالة أن المعرض ليس مجرد لوحات ترص أو تعلق متجاورة، بل هو حالة فنية كاملة، هذه الفكرة انتشرت وسط الفنانين المصريين، وأصبح الآن لا يوجد معرض دون دعوة أو ملصق ملون، كما أنني صنعت جانباً ثقافياً في أروقة معارضي، فكنت أقيم ندوات أدبية وأمسيات شعرية للعشراء والكتاب الشباب، والتف حولي جيل السبعينات، خاصة الشعراء منهم، الذين دعوتهم للاستماع إلي قصائدهم في معارضي، ومنهم كثيرون كتبوا قصائد مهداة إلي لوحاتي، كنت تجد قصائدهم بعناوين مثل «إلي مائيات عدلي رزق الله»، وهو ما شكل ظاهرة كبيرة، فأكثر من ١٥ قصيدة كتبت في هذا الإطار، بداية من قصيدة الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي في باريس، أو الديوان الكامل للروائي الكبير إدوار الخراط، مروراً بقصائد السبعينيين: «عبدالمنعم رمضان»، «حلمي سالم»، «رفعت سلام»، «جمال القصاص»، «محمود نسيم»، وغيرهم، هذا المناخ، وهذا الاحتفاء الثقافي، هذه البهجة، أفعلها، وفعلتها، أولاً وأخيراً لنفسي، فالطفل بداخلي يفرح بالملصق الملون الخاص بمعرضي، وحتى الآن، لدي بهجة عدم الصبر علي المطابع كي أري ملصق معارضي الملونة، حتي شعرت ببعض الفنانين يحاربونني، خاصة في معارضي التي كنت بدأتها في أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب، ومن ثم قررت التوقف عن العرض في هذا المكان سنة ١٩٨٦، باستثناء المعرض الذي أقمته احتفاءً بالروائي إدوار الخراط في عامه السبعين، وأطلقت علي هذا المعرض اسم «الهرم في السبعين». بعد ذلك بدأت العرض في «مجمع الفنون»، ورحب مديره الفنان «أحمد فؤاد سليم» بمعارضي، وحصيلة كل هذه العروض ووضعتها في معرضي الاستعادي والختامي الأخير، والذي اعتبره أخيراً، لأنني حقاً تعبت، وأرهقت، ومن حقي أن أتعب لانني ربحت رهاناً بدأته العام ١٩٨٠، واستطعت أن أكون فناناً يعيش من فنه، ليس إلا، دون استناد علي سلطة ما.



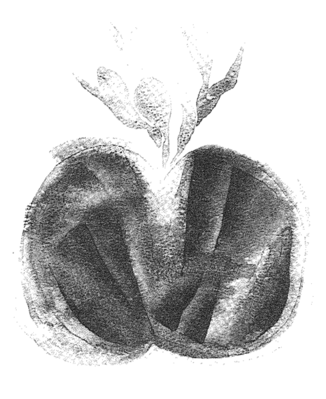
**خلال عشرين عاماً، شاركت خلالها في نهضة الحركة التشكيلية المصرية والعربية، كيف تري إلي الجمهور العادي ومدي استيعابه للتشكيل سواء في مصر أو البلدان العربية الأخري؟**

- أنا من الفنانين الذين يعتنقون فكرة الجمهور، وبالطبع لا أقارن نفسي بلاعب كرة القدم، لكن يكفيني أن يتردد علي معرضي، ما بين ٣٠٠ إلي ٤٠٠ زائر في شهر، وإذا أضفنا إليهم زوار ليلة الافتتاح، فقل إن لدي خمسمائة شاهد لأعمالي في كل معرض، فالمعرض يشبه الكتاب الذي تطبعه، وأخرج من حساباتي دائماً الفنانين التشيليين، فأنا لا أعتبرهم جمهوراً، لأن الجمهور هم الناس العاديين، وهم الآخرون، وليسوا الفنانين التشكيليين أبداً.

**ألهذا كتبت في دعوة معرضك الأول في القاهرة سنة ١٩٨٠ بعد عودتك من فرنسا وقلت: «أرجو ألا يحضر الفنانون التشكيليون معرضي.. ولهم جزيل الشكر»؟!**

- نعم، قلت هذا سنة ١٩٨٠، ومازلت مصراً علي المقولة ذاتها حتي الآن، وأرجو أن تعيدها إلي الصدارة، فكيف تتصور أن يغني «محمد عبدالوهاب» في حضور «فريد الأطرش» أو «عبدالحليم حافظ»؟!، بالطبع سيسرقون الأضواء منه، هذه المقولة عندما قلتها، لم يفهمها أحد علي، لأننا كجمهور تقودنا أن نجد التشكيليين هم دائماً الحاضرين في كل معرض، ومن ثم قررت أن تكون لوحاتي للجمهور وليس للتشكيليين ابتداءً من الشاعر والروائي والقاص والرجل العادي يكون جمهوري.

**كما قلت منذ قليل، شكل التفاف شعراء السبعينات حول**



**أعمالك المائية ظاهرة في الحركة التشكيلية المصرية، في رأيك، لماذا تعاطف وتلاقي الشعراء والمثقفين مع مائياتك بهذا الشكل، وكيف تفسر ظاهرة مثل هذه؟**

- (يضحك عدلي رزق الله ويقول) بماذا أفسر أنا؟، ولماذا لا تفسر أنت هذه الظاهرة، وأنت أحد الشعراء الجدد، ما رأيك في أن نلعب قليلاً، ونتبادل الأدوار قليلاً، كيف تري هذا التعاطف والاحتفاء من قبل شعراء السبعينات، وأنت أحد شعراء التسعينات في مصر الآن؟!

في رأيي الخاص، أن لوحة «عدلي رزق الله» تنطلق من المنطلق ذاته الذي تولد منه اللحظة الإبداعية لدي الشاعر، حيث الحرص علي صنع حالة فنية طازجة وخاصة، بمعني المغامرة المحفوفة دائماً وأبداً بالمخاطر وروعة الاكتشاف، فهي لدي الشاعر تتأتي من تجاور الكلمات وتفاعلها مع بعضها البعض، وهي لديك تتأتي وتتولد من تجاور الألوان واشتباكها وتقاطعها، هذه نقطة، النقطة الثانية وهي الأهم في رأى، أن خاصتك الأثيرة، ألا وهي المائيات، تتوازي مع اللغة لدي شعراء السبعينات، فهم حرصوا علي لغة مبهمة، تنفتح علي تأويلات عدة، ما سمي وقتذاك بالولع المجازي لديهم، وهو ما نلمسه في أعمالك، فهناك أيضاً تجريدية ما، وانفتاح علي تأويلات متعددة، لا حصر لها، بشكل مكثف وطاغ في الآن نفسه؟..

- (يبتسم رزق الله قائلا) أتفق معك في ما قلته، فلدى ولدى شعراء السبعينات النقطتان اللتان وضعت يدك عليهما: صنع الحالة، والانفتاح علي التأملات العديدة، أما النقطة الثالثة فأضيفها إلي ما قلته، فأقول إن أعمالي بها حالة من التكثيف الشعري، وليست حالة من القص أو الحكي، وهذه هي نقطة هامة جداً، هذا التأويل المتنوع، وهذا التكثيف، الذي يخلو من حكي وتوصيف، أعتقد أن هذا جانب مهم يربط ما بين الشعر عموماً وما بين أعمالي، يحدث أحياناً كثيرة أن أقرأ قصيدة شعر، فأضحك، وأقول إن هذا الشاعر كتب قصيدته مستوحياً عالمها من لوحاتي، وهو ما حدث مع قصيدة للشاعر «حلمي سالم» كتبها منذ فترة.

**قلت من قبل إن «الفنان هادم لقانونه.. خالق لقانونه، أبداً»، ما الذي الذي كنت تعنيه بهذه المقولة، وكيف تطبقها علي مشوارك الفني والتشكيلي بشكل عام؟!**

- القانون لا يصنع فناً، لكن الفن يصنع قانوناً، وعلى الفنان أن يكسر قانونه باستمرار، في معرضي الأخير مثلا شاهد الجمهور أعمالاً متناقضة لي، ومناقضة لفكرتهم عن أعمالي، لأنهم يعرفون شكلاً معيناً فقط عن أعمالي، ودائماً أقول إن الفنان «فوضوي» و«ملتزم» في آن واحد، ولا أحب كلمة «الموهبة»، وأفضل عليها كلمة «الشغيل» أكثر، لأن العمل العادي إذا كان محتاجاً إلي ست ساعات كي يتقن، فالعمل الفني يحتاج إلي اثنتي عشرة ساعة، وعلي الفنان ألا ينتظر شياطين الالهام، أنا أري أن هذا «الالهام» هو لحظة تحدث خلال عملية الابداع، أي أثناء عملك، فالفنان لا يعرف متي تأتي لحظات الإبداع - أو لحظات الكشف هذه وعليك أن تنتظر حدوثها لحظات عملك علي اللوحة أو في المنحوتة التي أمامك، وهي لحظات تختلف عن لحظات الأخطاء التي سماها «سلفادور دالي» عبقرية الأخطاء، فالخطأ في اللوحة كأنه الندبة في الوجه، لو محوته يفسد العمل كله، إذن فالخطأ بالنسبة للقانون الأكاديمي هو الفن، وأعتقد أن ذلك المعني هو الذي كان يقصده «دالي» في كلمته حول «عبقرية الأخطاء».

**آدم فؤاد**

# الجذور
## الملف الثقافى والفكرى



# الموضة
# فى الفن والفكر

الموضة.. تعبير شائع وشامل ومخادع أيضاً.. فيه البساطة وفيه الشمول والتعقيد و قد يعنى الشىء ونقيضه، وقد يعنى الرفض والقبول ويختلف ذلك ويتابين باختلاف التناول واختلاف التخاطب وباختلاف المعنى الذى قد يكون فى قلب الشاعر. البعض يرى الموضة فى التجديد والتطوير، والبعض يحصرها فيما نلبس وفيما نأكل، والبعض لا يرى فيها سوى الاتيكيت فى حين أن الموضة قد تعنى الكثير فى الفن والعلم والأدب بل السياسة أيضاً.. والموضة قد تعنى التيار السائد ثقافيا وفكريا وقد تتصل الموضة وتتكامل لتكون منهجا متصلا له أسسه وقواعده، وقد تنقطع الموضة لتصبح مجرد صرخة أو صيحة فيها من الاحتجاج أكثر مما فيها من مضمون جديد، وقد لا تتجاوز فى الزمن والانتشار سوى هبة تتوهج سريعا وتخفو سريعا وكأنها مجرد تقليعة أوتعبير شكلى وفى هذا الملف يتحدث لنا د. عبد المنعم تليمة عن تآزر الفنون فى حين تناول الدكتور رمضان بسطاويسى فلسفة الموضة أما د. احمد مرسى فيبحث عن «المودة» فى المأثورات الشعبية أما وداد حامد فتدخل بنا عالم الموضة والفلكلور فى حين تتساءل د. عزة بدر عن قصيده النثر وهل هى مجرد موضة أم تقليعة أما سعد هجرس فحاول وضع النقاط على الحروف حول الموضة السياسية الجارية.

# تآزر الفنون موضة عارضة أم تاريخ جديد للفن ؟

د.عبدالمنعم تليمة

**وهب البشر طاقة مخصوصة ليست فى غيرهم من الكائنات، هى طاقة التشكيل وأداتها الخيال وثمرتها الفن. واستطاع الإنسان بهذه الطاقة أن يشكل كل ما بداخله من رؤى وأحلام وتأملات وأشواق ومخاوف وتنبؤات، وكل ما بينه وبين غيره من مشاعر وعواطف ورغبات وحب وكراهية ومواقف، وكل ما حوله من عنف الطبيعة القاهر ورضاها الرحيم. واستطاع الإنسان - بهذه الطاقة الموهوبة - أن يشكل كل ما سلف بكل المواد: بما يمتلكه ذاتياً من قدرات التذكر والتخيل والاسترجاع، وبما يمتلكه بينياً - بينه وبين الآخرين - من إشارة وإمارة وعلامة وصوت ونغم ولغة وأداء جسد، وبما يحيط به - فى الطبيعة والكون - من حركة وسكون ونور وضوء وظل ومن طين وحجر وشجر ومعدن.**

فى البدء شكل الإنسان ما يلبى حاجاته الأولية، فكان يناضل ضد الطبيعة ليجهز لنفسه مأوى، وكان يناضل ضدها لينتزع منها لنفسه طعاماً، وكان يناضل ضدها ليحمى حياته من وحوشها الضارية وطيورها الجارحة. وكان يسعى إلى (لغة) تواصل مع غيره فكان يومىء ويشير ويصفر ويصوت ويحرك أعضاء جسده، ثم كانت الكلمة المفردة، ثم اللغة المؤدية،فالإنسان هو الكائن الفنان، إذ استطاع بالفن - بتطور تاريخى اجتماعى طويل استغرق مئات الألوف من السنين - أن ينتقل من طور الفرد الوحيد الهائم على وجهه مع الحيوان يطلب حاجاته الأساسية الأولية إلى جماعات استقر لها قدر من العيش ناهض على قدر من (التنظيم) والعلاقات وكان (العمل) النفى فى ذاك الطور العتيق من تاريخ الفن (جماله فى نفحه) ما دام وجوده كان عفوياً تلقائياً مرتبطاً بالحاجات الإنسانية البسيطة الأولية. ثم أتى طور ثان عتيق أيضاً - أى قبل ظهور الحضارات الكبرى القديمة - استقل فيه الفن نسبياً عن المعيش الضرورى، فظهرت (أعمال فنية) قائمة بنفسها ينهض بها آحاد متخصصون، فظهر الفنانون المحترفون، (مهنتهم) فى الحياة إنتاج هذه الأعمال. فى هذا الطور الثانى صار (العمل الفنى) (نفحة فى جماله)، ما دام قد استقل نسبياً عن تشكيل الأولى المعيش، ذاك كان التاريخ الأول للفن، الفن العتيق، فن الإنسان الأول، البدائى، القديم.

**التاريخ الثانى للفن** يبدأ، من الحضارات الكبرى فى أودية الأنهار العظمى، وادى النيل والرافدين وأنهار السند والهند والصين وقد تجسدت عبقرية تلك الحضارات فى فلسفة هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) - فى القرن التاسع عشر الذى يعد قرن التاريخ، أى هو القرن الذى صاغ فيه الفلاسفة والمؤرخون والعلماء (تاريخاً) لكل ظاهرة فهو فيلسوف التاريخ الذى وضع مراحل وفلسفة التاريخ الإنسانى العام، ووضع مراحل وفلسفة لتاريخ الفن وعنده أن تاريخ الفن فى مجتمع بعينه من المجتمعات يواكب تاريخ هذا المجتمع لكنه يستقل عنه نسبياً فلا يطابقه مطابقة آلية، وأما تاريخ الفن كظاهرة إنسانية فإنه يواكب التاريخ العام لهذه الإنسانية مواكبة ويطابقه مطابقة. وقسم هيجل التاريخ الإنسانى العام إلى المراحل الثلاث المعروفة، ثم جعل تاريخ الفن من ثلاث مراحل موازية:

مرحلة (الحجوم) وتتبدى فى الضخامة والاتساع والعلوم، ومثالها الهياكل والمعابد فى مصر والهند ومرحلة (الجسوم) حيث بدا الإنسان فرحاً بما وصل إليه من علم وفلسفة وفن، ومثالها التماثيل الفرعونية واليونانية والرومانية. ومرحلة (الرسوم) حيث ظهرت (الفردية) المتفتحة الفرحة بعالم الفرد الداخلى، عالم الروح والعاطفة والشعور والوجدان، ومثالها الموسيقى الكلاسيكية والشعر الرومانسى. ويعتمد الدارسون علم الجمال الهيجلى - مع كثرة من الملاحظات بل والانتقادات - أساساً صالحاً ومفسراً للتاريخين الأولين للفن.

**التاريخ الثالث للفن** - بواكيره فن هذا الحضار الماثل متطوراً إلى المستقبل الآتى - يبدأ فى نهاية القرن التاسع عشر بانتقال البشرية إلى حضارة (الصورة). ويقفز هذا التطور قفزة هائلة فى منتصف القرن العشرين، لما يصل العلم وتطبيقاته إلى التقنيات الآلية المعاصرة، فتصير الحصيلة (ثورة) عظمى تيسر للفنان عمله فيحاور الآلة وتحاوره، وتضع بين يديه خواص جديدة لمواد تشكيله القديم ومواد جديدة لم يكن له بها عهد، وتفتح له أبواباً واسعة - ثورة المعلومات والاتصال والتوصيل - لعقد أواصر مع آلاف الفنانين والأعمال الفنية وللوصول إلى مئات الملايين من المتلقين فى أركان الدنيا الأربعة. وتعمل هذه الثورة العظمى عملها مع المتلقى (بتفعيل) حواسه المتلقية، وتبسيط اتصاله بالابداعات تبسيطاً يجعل ابداعات كل الثقافات فى متناوله، وترقية ذائقته الجمالية. فى هذا التاريخ الجديد الفريد أصبح

فى الامكان ازدهار استثنائى لكل نوع أدبى وكل فن وكل علم، بل لقد أصبح فى الامكان نشوء أنواع أدبية وفنية جديدة ونشوء علوم جديدة بيد أن الوجه الثانى لهذا الامكان الجديد بالغ الأهمية فى التاريخ كله: ذلك أن ازدهار كل نوع أدبى وكل فن وكل علم وتميزه على حدة يمضى فى ذات الوقت فى اتجاه (الوحدة) مع الأنواع والفنون الأخرى، بل يمضى ازدهار الإبداع الجمالى - أدباً وفناً - إلى الوحدة مع العلم. كما نرى الآن، وتتسع الرؤية مع الزمان، بتداخل الأنواع الأدبية وتفاعلها واشتباك الأدب مع الفن، واشتباك الإبداع أدباً وفنا مع العلم، نحو وحدة المعرفة البشرية. لقد زلزل التاريخ البشرى زلزالاً، وكان الفن طليعة ملبية فبدأ تاريخه الثالث الذى نقف عند قواعده الموضوعية والفلسفية والجمالية.

وبهذا تكون مقولة **(نهاية التاريخ)** مرسلة طائشة، إنما الأدق مقولة **(نهاية تاريخ وبداية تاريخ)** ولسنا بعد هذا فى حاجة إلى الوقوف عند القول بأن ما يجرى فى الفن اليوم بدعة مؤقتة أو (موضة) عارضة، لأن عقيدتنا - ويسندها ما سلف وما سيأتى - أن ما يجرى فجر تاريخ جديد للإنسان وللفن فى آن، إنها لبشرية جديدة، والأساس الفلسفى لثقافتها المتطورة إلى مستقبل آت، طاقاتها وانتاجاتها وأنشطتها الثقافية جملة: الوحدة. بدهى أن يظل جدل الاضداد ما كان وجود وما كانت حياة، بيد أن مسار هذا الجد - فى الوعى الجديد وفى المسعى الرشيد - إلى الوحدة، فلا تناقض بلا وحدة. هذه الوحدة فى الوعى الجديد تصفى جدل الأضداد الثنائى، وتضع التعدد المفتوح اللانهائى موضع تلك الثنائية المغلقة.

بهذا يتأسس مفهوم الوحدة الجديد - ضرورة - على التعدد المفتوح، وهى - هذه الوحدة - ليست ثمرة تجميع عناصر هذا التعدد وأطرافه ورصها متجاورة، إنما هى ثمرة تفاعل هذه العناصر والأطراف. ها هنا تتراجع الثنائية المقفولة ويتقدم التعدد المفتوح، وهنا تصير الوحدة قاعدة مكينة للتعدد وحامية له ويصير التعدد مدداً وزاداً لها. التعدد سبيل بلا نهاية يوفر أوسع الآفاق لإعمال الخيال والعقل والتفسير والتأويل والبحث، فيفتح الباب واسعاً للنسبى واللا حتمى ويتحرر الكشف ويتوهج الإبداع، ويغلق الباب محكماً أمام المطلق والقطعى واليقينى والحتمى. وتجد الوحدة والتعدد - فى هذا الوعى الجديد - تجليات لهما فى العلم والفلسفة والاقتصاد وبالذات فيما نحن بصدده من رصد الحركة الجديدة، تآزر الفنون:

- لكل ما قلناه أسانيد مما توصل إليه العلم فى العقود الأخيرة. لقد وضع العلماء خريطة لقدرات (الدماغ) فى الإنسان، وتمكنوا من وصف طاقاته وملكاته وإمكاناته فى جمع المعلومات وتخزينها واستخدامها والعبارة عنها. وكشفوا عن تآزر عمليات المناطق الدماغية فى تكوين (العقل).

سعد عبد الوهاب / مصر

وقضت هذه الكشوف على (حتمية) أن التقدم فى العمر يفضى ضرورة إلى شيخوخة الدماغ ووهن العقل. وفتح تحديد الأسس النفسية والكيميائية والبيولوجية لعمل الدماغ أوسع الآفاق أمام الإنسان ليتعرف بلا حدود وليعى وحدة الحياة ووحدة المعرفة بلا قيود وضت هذه النتائج غير المسبوقة فى التاريخ البشرية على ثنائيات استقرت واستمرت وتواترت آلاف السنين. فى النشاط الثقافى عامة قضت على ثنائية (علم /فن). وفى النشاط العلمى قضت على ثنائية (علوم طبيعية / علوم إنسانية). وفى النشاط الإبداعى الجمالى قضت على ثنائية (أنواع أدبية / أنواع فنية) أ: درج الدارسون على تقسيم ثنائى يميز بين العلم والفن. أداة كل منهما مخصوصة كماتتبدى الحقيقة فى كل منهما بصورة خاصة. لكن هذه الثنائية قد تقوضت بأساس جديد، يرى أن الادراك (أداة العلم) والاحساس (أداة الفن) لا يعملان متمايزين منفصلين ويستحيل الفصل بين عمل الادراك وحده وعمل الاحساس وحده ومن ثمة يستحيل التمييز بين ثمر كل منهما. ومن هنا لا مجال للفصل بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية، ولا مجال - إذن للتناقض بين العلم والفن. ب: ودرج الدارسون - قبل الفكر العصرى الناهض المستقبلى - على جعل العالم عالمين، أحدهما عالم خارجى (طبيعى) جامد ساكن، والآخر داخلى (إنسانى) موار بالرؤى والمشاعر والتصورات، وفصل ذاك الفهم بين العالمين فصلا حاداً، فإذا أراد الإنسان (فهما) لعالمه الخارجى، فإن عليه أن يتوجه إلى أمر قد تم خلقه منذ البدء، فهو سكون وجمود، وإن عليه فى توجهه هذا أن يتخلى عن عالمه الداخلى الموار المتحرك، ليوفر لفهمه أكبر قدر من (الموضوعية).

## توحيد العالم

من هنا كانت الحتمية فى العالم الطبيعى وكانت الحرية فى العالم الإنسانى. بيد أن الأساس الجديد الناهض قد قوض تلك الثنائية تقويضاً، فأعاد (توحيد) العالم ودفع فى إدراك الإنسان لعالمه أى فصل بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى، وبين ماهو اختيار وما هو إجبار، وبين ما هو عام وما هو خاص، وبين ما هو حسى وما هو مجرد. ج: وقد درج الدارسون - إلى عهد قريب - على تقسيم الآداب والفنون إلى أجناس وأنواع مستقلة متمايزة منفصلة. وكانوا يستندون فى تقسيمهم على تفسيرهم للمواقف الجمالية الثلاثة التى لا يتم عمل فنى بغيرها: الموقف الغنائى، والموقف الدرامى، والموقف الملحمى. يرون أن (الأنواع) الأدبية تتمايز فى عبارتها عن المواقف الثلاثة بثلاث وظائف للغة - التعبير، والنداء، والتمثيل - ويعلقون كل واحدة من هذه الوظائف الثلاث بضمير ينوب عن ذات: فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم (أنا)، والنداء يتعلق بضمير المخاطب (أنت)، والتمثيل يتعلق بضمير الغائب (هو) - والأنواع الأدبية تتمايز بغلبة إحدى الوظائف الثلاثة فيكون هذا النوع الأدبى أو ذاك. يقوض الفكر الناهض ذاك الأساس (الشكلانى) الغالى. ذلك لأن النوع الأدبى ينشأ ويتطور ويتعدل... إلخ وفقاً لحاجات لدى البشر يحددها التطور نفسه. فالأنواع ليست جامدة وإنما هى تابعة للتطور وحاجاته الروحية والفكرية والجمالية. إن الثوابت فى الجمالى هى المواقف الثلاثة الغنائى والدرامى والملحمى، أما الأنواع فمتغيرة. المواقف ثابتة لأنها أصل الادراك الجمالى للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم. أما الأنواع فمتغيرة لأنها محسوسات محكومة بحاجات وبمدارك وأساليب فى التلقى فى مرحلة ما.

لذلك القول فى الفنون التصوير - العمارة - الموسيقى - الرقص... تحقق عناصر الموقف الجمالى الدرامية لكن (أنواعها) تتغير لتلبى حاجات التطور. ويضم الفكر الجديد كل الأنواع الأدبية وكل الأنواع الفنية إلى ذات الأسس الفلسفية السالفة: التعدد والوحدة. من هنا جاء قولنا بتآزر الفنون. إن التطور الراهن قد أثر تأثيراً عميقاً فى التطور الفنى، جعل الفنون تتنوع وتتعاون وتتداخل، وعقد الخبرة الجالية وصقلها، وأنشأ عادات ومدارك فى التلقى جديدة، إن تآزر الفنون أتاح لفنان اليوم أن يتوسل بأدوات كل الفنون وطاقاتها وإمكاناتها، اللغة الألفبائية والاشارات والإيماءات والعلامات والنغمات والنبرات والظلالات والاداءات والتمثيل والتشكيل. إن تقدم العلم وتطبيقاته وما مهد لهذا التقدم ونتج عنه وصاحبه من فكر ونظر فلسفى جديد كل ذلك ينص على أن امكانية أن (يتعرف) البشر على عالمهم بآليات واحدة باتت ممكنة، وينص على أن إمكانية أن يتلقى البشر (التعريف) بعالمهم بكافة امكاناتهم وكل حواسهم وطاقاتهم العاطفية والذهنية باتت ممكنة. ولا ريب فى أن وحدة المعرفة تدفع دفعاً إلى النظر - نقداً وتقويماً - فيما درج عليه الفكر القديم من تصنيف العلوم والفنون.

# قصيدة النثر موضة أم تقليعة ؟!!

د. عزة بدر

**هل قصيدة النثر مجرد موضة أم تقليعة ؟!**

**ألح على السؤال وأنا أقرأ ردود أفعال الشعراء والنقاد وتصريحاتهم المختلفة حول ما أثاره الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى حول قصيدة النثر ونفيه لشعريتها لافتقارها لعنصر الوزن أو الموسيقى العروضية.**

**فما هى حكاية قصيدة النثر التى يحمد لها أنها أشعلت هذا الحوار المثير والمتدفق فى الوسط الأدبى حول فن العربية الأول الذى يحسبه البعض قد مضى وبغير رجعة إلى زاوية النسيان! ولا نتذكره إلا عندما يهل علينا موسم القاء الشعر فى ندوات معرض الكتاب أو تلك الشقشقات الشعرية التى تتردد هنا أو هناك وسط جمهور لا يتجاوز أصابع اليدين!**

فما هى حكاية قصيدة النثر التى أشعلت النار فى الرماد؟!

هل هى كما يرى بعض الشعراء والنقاد «مجرد تقليعة اندفع إليها شعراء السبعينيات الذين ركبوا الموجة وتفرغوا لاتباع «التقاليع» وظنوا أنهم قادرون على أن يكسبوا الشعر بأقل تكلفة فأنشاوا نثراً مموها وحين سئلوا: ما هذا النثر المهلهل الفقير؟!» قالوا: إنه الشعر.

فهل قصيدة النثر هى فعلا ذلك الثوب المهلهل الفقير الذى وضع القصيدة العربية فى مأزق؟!

هذا هو السؤال الذى حاول الشعراء والنقاد أن يجيبوا عنه ولكنه استعصى ولاذ بالصمت لأنه حتى الآن لا توجد دراسات تؤرخ لقصيدة النثر العربية أو تبين التمايز والاختلاف بين أجيال مختلفة تمسكت بها وكتبتها فأصبحت واقعا شعريا موجودا فى كتابات شعراء السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات.

ويؤرخ لقصيدة النثر العربية بما كتبه نقولا فياض فى ديوانه الذى صدر قرب نهاية القرن التاسع عشر، ويؤرخ لأول ديوان لقصيدة النثر فى مصر بديوان (مدخل إلى الحدائق الطاغورية) لعزت عامر والذى صدر عام ١٩٧١.

وأرجع البعض ريادة قصيدة النثر لما كتبه توفيق الحكيم من مقطوعات نثرية فى كتابه «رحلة الربيع والخريف».

ولكن هذا الرأى يرد عليه من وجهة نظر تقول بأن ما ينشر بعد كتابته بأربعين عاما لا يكون له الريادة والتأثير، والمؤكد أن قصيدة النثر قد نشأت تأثراً بنصوص شعراء أوروبيين وأمريكيين محدثين كتبت أصلاً على هيئة قصيدة النثر. ورغم ذلك فان د. محمد عنانى أستاذ الأدب الانجليزى والذى ترجم أشهر قصائد الشعر الأجنبى على هيئة نثر يخلو من الموسيقى أوحى لقراء العربية أن الشعر الأجنبى يكتب هكذا وأن هذا هو سبب تدهور الشعر العربى لأن كثيرين قلدوا هذه الترجمات ومن ثم نشأ التصور الغريب العجيب أن الشعر نثر والنثر شعر وهذا خلط لا يوجد إلا فى بلادنا».

ولكن قصيدة النثر أصبحت واقعا، ومن الناحية التاريخية فقصيدة النثر بمثابة نوع من الثورة الموازية لثورة قصيدة التفعيلة ففى نفس الوقت الذى كان يكتب فيه أدونيس قصائده الجسورة كان محمد الماغوط وأنسى الحاج وآخرون يكتبون قصائدهم النثرية، والمجلات التى تبنت قصيدة التفعيلة قد نشرت أيضا قصيدة النثر. وبالفعل المجلات الأدبية نشرت قصيدة النثر حتى فى الاربعينيات ولكن كان يتم هذا على استحياء بل كان كتابها أنفسهم يرمزون لاسمائهم الحقيقية باسماء مستعارة. ورغم ترحيب بعض المجلات الأدبية بالتجديد فى الشعر إلا أن الدعوة للتجديد كانت أيضاً من داخل أطر محافظة على حد قول الشاعر أحمد محرم فى قصيدة له بعنوان: «التقليد والتجديد» وهو يحث الشعراء على التجديد بقصيدة عمودية!

**يا بنى الشعر جددوا.. عاجز من يقلد**
**صور طال عهدها.. كل يوم تردد**
**ومعان كأنها.. فى الأساطير تجلد**
**عذبت فهى تشتكى.. وأولو الأمر حشد**

أى أن الدعوة للتجديد فى الشعر كانت من خلال أطر محافظة، وحتى قصيدة التفعيلة قد عانت من النفى رغم تمتعها بالموسيقى ودافع عنها صلاح عبدالصبور دفاعاً مستبسلاً فى وجه العقاد «موزون والله العظيم موزون!».

فلم تنشر قصائد التفعيلة فى مجلة «الهلال» منذ عام (١٩٧١-١٩٧٦) منذ تولى رئاسة تحريرها الشاعر صالح جودت وحتى وفاته! فإذا كان هذا هو حال قصيدة التفعيلة فما بالنا بقصيدة النثر التى يقول شعراؤها أنها نفيت خارج الذاكرة الثقافية ويستندون فى ذلك إلى أن أهم كتابين فى النقد العربى المعاصر لم يتناولا قصيدة النثر وهما كتاب د. عزالدين إسماعيل «قضايا الشعر العربى المعاصر وظواهره الفنية»،

وكتاب د.عبدالغفار مكاوى، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، وفيها تناول قصائد بودلير ورامبو وما لارميه ولكن لم يتم التساؤل عن ماهية قصائد النثر هذه، ولم تجر أى مناقشات حول بنيتها الفنية.

### ما هى قصيدة النثر؟!

ولأن هذا السؤال جد جوهرى فإن قصيدة النثر كما يقول أمجد ريان فى كتابه «اللغة والشكل - الكتابة التجريبية فى الشعر العربى المعاصر»: «هى قصيدة مشدودة إلى الشعرية العربية فى انجازها الحداثى الكبير من خلال فعاليات المجاز اللغوى والتكثيف اللغوى والاتكاء على الذات بمعناها الجمعى وتكييف البعد الايديولوجى تكييفاً جماليا يتناسب مع خصوصية التجربة الشعرية وبالأخص فى جوانب اللغة التى تمثل البطل الأساسى فى هذا النوع من الكتابات التى تتحرر من قيود الوزن، وحيث النثرية هى نثرية إيقاعية تعتمد التنغيم الداخلى بعيداً عن التفعيلة التقليدية.

### مواصفات خاصة!:

وتجسدت قصيدة النثر فى مصر فى تجربة شعراء السبعينيات ومن آبائها أدونيس ومحمد عفيفى مطر ومثلتها جماعتا «اضاءة»، و«أصوات»، ومجموعة كبيرة من شعراء بيروت والبحرين والمغرب فطرحوا تجربة شعرية ذات مواصفات خاصة تعتمد تجاربهم على اللغة حيث تمارس نشاطاتها دلاليا وتشكيليا وايقاعيا، وقصيدة النثر التى تستند إلى رغبة عارمة فى التغيير وكسر القيود عن العقل والقلب تنشد الحرية ورغم كونها طرح قلق لأسئلة قلقة فانها وقعت فى عدة أوهام وهى من وجهة نظرى هى سبب أزمة قصيدة النثر بل أزمة الشعر فى وقتنا الراهن وقد أشار أدونيس إلى هذه الأوهام فى كتابه: «فاتحة لنهايات القرن - بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة» فيقول: «بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثراً من حيث هى تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية يقولون بنفى الوزن ناظرين إليه كرمز قديم يناهض الحديث وهم لا يدركون أن النثر كالوزن أداة ولا يحقق بذاته الشعر فمعظم الذين يكتبون النثر اليوم على أنه شعر فهو لا يكشف عن رؤية تقليدية وحساسية تقليدية فحسب وإنما يكشف عن بنية تعبيرية تقليدية وهو لذلك ليس شعراً ولا علاقة له بالحداثة». وكان مصطلح قصيدة النثر هو المصطلح الذى أطلقته حركة مجلة «شعر» وهى واحدة من أهم الحركات الشعرية العربية فى القرن العشرين وتأسست فى بيروت عام١٩٥٧ بريادة أدونيس وكان من شعرائها: أنسى الحاج وإبراهيم شكر الله ومحمد الماغوط ويوسف الخال وأبو شقرا. وقد برزت قصيدة النثر كنوع أدبى شعرى نتيجة لتطور تعبيرى في الكتابة الأدبية الأمريكية - الأوروبية وكان ينبغى أن تخضع لشروط جديدة في قصيدة النثر العربية ويفترض أن يتم هذا من خلال فهم التراث العربى واستيعابه بشكل عميق وشامل ويقتضى بالتالى تجديد النظرة إليه وتأصيله فى أعماق خبرة الكتابة فى ثقافتنا الحاضرة. ولكن هذا للأسف لم يحدث وهذا هو الوهم الثانى الذى وقع فيه شعراء قصيدة النثر وهو «المماثلة» فتصوروا أن الغرب وحده مصدر الحداثة بمستوياتها الفكرية والمادية والفنية وتبعا لهذه الآراء لا تكون الحداثة خارج الغرب ومن هنا نشأوهم كبير تصبح فيه مقاييس الحداثة فى الغرب مقاييس للحداثة خارج الغرب وفى هذا استلاب كامل بل ضياع فى الآخر حتى الذوبان.

وبهذا حدث الانقطاع الكامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية فى عبقريتها الخاصة وفي نشأتها ونموها وتطوراتها وهو الذى أدى بقصيدة النثر أو القصيدة الشعرية الحداثية إلى هذه الأزمة.

### الحداثة؟!

والمشكلة الرئيسية التى تورط الشعراء فى عديد من المزالق كما يقول د. غالى شكرى «هى النظر إلى حركة التجديد الحديثة فى الشعرعلى أنها تجديد فى الشكل الشعرى أو أنها تجديد فى مضمون القصيدة، إلا أن الحركة الحديثة فى الشعر العربى من حيث الجوهر هى ثورة عميقة الجذور فى رؤيا الشاعر تستمد عناصرها من الثورة الحضارية الشاملة التى تجتاح وطننا العربى فى الوقت الحاضر ورؤيا الشاعر ليست هى المحتوى السياسى أو المضمون الاجتماعى أو الدلالة الفكرية، إنها تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التى يعيشها الشاعر فى عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافى والسيكولوجى والاجتماعى وخبراته الجمالية فى الخلق والتذوق». أما التعلق بالشكل سواء بنفيه كما حدث مع شعراء قصيدة النثر أو التمسك به كما يريد شاعرنا الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فلن يصنع الحداثة. وقضية



الوزن والهجوم على قصيدة النثر هى الموضوع الأثير لدى شاعرنا الكبير يتذكره إذا أعوزته مادة المقالات الصحفية بدليل أنه يطلع علينا بنفس القضية بين الحين والآخر وأذكر أنه آثار نفس القضية عام١٩٩٣، وكتبت فى مجلة «الشعر» ردا عليه متساءلة «من يملك السلطة الشعرية (عدد ابريل ١٩٩٣)، وذلك على أساس أن الشاعر لا يحتاج إلى صك اعتراف يعطيه حق التجريب فالشعر يحمل جواز مروره فى ذاته والشاعر يجهد نفسه ويلح على تصوير الحياة وتقديمها بلغة الحق والجمال وهو متيقظ متنبه لاكتشاف أشكال ووسائل جديدة للتعبير حتى يجعل تصويره للحياة ملائماً ودالاً وقلت هذا ليس دفاعاً عن قصيدة النثر وإنما دفاعاً عن حرية الإبداع والتجريب ووقتها كتب الروائى الكبير خيري شلبى ردا على ومدافعا عن حجازى قائلاً: «ان الآباء إذا لم يتحفظوا على نشاط الأبناء بجميع ألوانه فانهم يكونون قد تخلوا عن مسئولياتهم!».

وقانا الله شر التحفظ والمتحفظين على القصائد والمبدعين! فقد دعا أستاذنا محمد مندور إلى التجديد وحذر من قفل باب الاجتهاد فى أى فرع من فروع العلم والثقافة أو الفن لأن الأمة التى تفقد القدرة على التجديد والابتكار أمة تقف على منحدر الفناء. ولكن مقالات حجازى التى تعيد تدوير القضايا كل عدة سنوات لا بأس بها فقد حركت الساكن فى حياتنا الأدبية ودفعت الحديث عن الشعر إلى المقدمة بعدما قنع الشعراء بزوايا النسيان! خاصة بعد أن زعم بعض النقاد أن الرواية هى ديوان العرب وليس الشعر! على الرغم من أن فنون الكتابة تزدهر معا وتتدهور معا كما قال لى ذات مرة الروائى بهاء طاهر. ومن محاسن مقالات حجازى أنه أطلعنا على آراء النقاد الذين سكتوا سكوتا مرا عن تناول قصائد الشعر وخاصة قصائد النثر فعرفنا رأى د. عبدالمنعم تليمة فيها إذ يقول: «إنها تجل من تجليات حركات النهوض والتجديد فى حياتنا العربية الحديثة فى القرنين التاسع عشر والعشرين وإلى يومنا هذا، تجل ولكنها ليست محطة اليوم ولا هى الوحيدة ولن تكون الأخيرة، وأنا معه فى قوله:

نجا مهداوى / المغرب

أن المبدع الحق لا يوزن عمله بما قال بل بما وصل إليه من تشكيلات جمالية تهز المستقر وتضيف جديدا إلى التقاليد والموروثات التشكيلية المتواترة بلا قطيعة ولا انقطاع فقصيدة النثر إذن تجل من تجليات الشعر العربى وخاضعة لما يجرى فى ساحة الابداع عامة من تداخل الأنواع الأدبية وتآزر الفنون.

وكما طالعتنا رؤية تليمة، طالعتنا رؤية د.ماهر شفيق فريد فى هذه القضية وهى مقولة مهمة يقول فيها : (ان اخفاق تجربة قصيدة النثر فى الأغلب الأعم لا يعنى نجاحا للمنظومات العمودية الميتة وهى صورة من ابداع السابقين فكلاهما: قصيدة النثر والمنظومات يفتقر إلى شعلة الابداع الحق، الأول لأنه يقطع جميع جسوره مع الموروث الذى يمده بدماء جديدة، والثانى لأنه لا يعدو أن يكون نسخاً أو تناسخا مع حد أدنى من التطوير لرؤى وتعابير كانت جديدة فى زمانها ولكنها الآن أشبه بالرواسم أو (الكليشهات) ! أما نفى قصيدة النثر من عالم الشعر كما يريد د. ماهر شفيق فريد والشاعر د.حسن طلب وخصوم قصيدة النثر بعامة فهو رأى يجانبه الصواب من وجهة نظرى وهو يشبه الخطأ الذى وقع فيه شعراء السبعينيات أو شعراء قصيدة النثر فى نفى قصيدة التفعيلة واعتبارها وثناً!، هذا النفى الذى أحدث القطيعة والانقطاع بين قصائدهم وبين التراث الشعرى العربى، ورغم أن شعراء السبعينيات يحسون بالمرارة تجاه نفى قصيدة النثر خارج الذاكرة الثقافية من أهم الدراسات النقدية التى تناولت المشهد الشعرى المعاصر فانهم قد نفوا قصيدة التفعيلة ورأوها مجرد انقلاب داخل القصر بل يرفضون حتى اصطناع أو قل البحث عن تراث لقصيدة النثر فى نصوص النفرى ونثر المتصوفة ويرون أن هذه المحاولة فى البحث عن جذور قصيدة النثر انحناء أمام أفكار خصومها. فى هذا الانقطاع والنفى تتبدى مشكلات قصيدة النثر التى يقدم أصحابها على نفى بعضهم البعض أيضا! فيقول رفعت سلام - على سبيل المثال - «حقا كانت تجربة إبراهيم شكر الله أحد شعراء مجلة «شعر» البيروتية تجربة رائدة لكنه حينما نشر ديوانه فى الثمانينيات كان الواقع الشعرى قد تجاوز تجربته الشعرية وآفاقها»، ثم يؤكد بشكل قاطع فيقول:« وحينما يسعى شعراء السبعينيات فى مصر إلى تأسيس قصيدة النثر بصورة نهائية فى الشعر المصرى سيكون من لبنات التأسيس شعراء ونقاد وأعمال ليس بينهم إبراهيم شكر الله»! وهكذا يعتقد شعراء السبعينيات أنهم أسسوا قصيدة النثر بصورة نهائية ؟!!، فمن أين جاءهم هذا اليقين النهائى وامتلاك هذا المطلق؟، ومن ذا الذى جعل لهم هذه السلطة الشعرية الجديدة؟ وأطلق أيديهم فى حياتنا الشعرية المعاصرة ينفون من يرون ويحتكرون الصورة النهائية للمشهد الشعرى المعاصر؟! لقد رفض الشعر سطوة العقاد الروحية وتحرر من عموده مهاجراً إلى قصيدة التفعيلة، ورفض الشعر هيمنة حجازى ورغبته فى إدخال القصائد إلى دائرة الخطأ والصواب وكذلك فالشعر يرفض أن تكون كلمة شعراء السبعينيات هى النهائية، فالشعر حر، والتجريب وحق الاختيار خق كل مبدع، والنفى هو عمل ضد الابداع ومع ذلك فلابد أن تأخذ قصيدة النثر - بغض النظر عن شعرائها - حقها فى مساحة نقدية عريضة وخاصة أنها بشهادة الكثيرين من شعراء الحداثة قد مكنتهم من حرية التجريب ليس فى مصر وحدها بل فى البلاد العربية أيضاً وفى هذا السياق فهناك بعض الشهادات لشعراء متميزين حول قصيدة النثر يحسن أن يرد ذكرهما فى هذا المقال ومنها قول الشاعر اللبنانى يوسف عبدالعزيز: «لقد وضعت قصيدة النثر حداً لحال الرعاف الشعرى التى كانت كثيرا ما تسيطر على فى الكتابة فالشاعر يسعى إلى تمزيق جلده باستمرار بحثاً عن كتابة قصيدة معافاة ومبتكرة» ويبرر لجوءه لقصيدة النثر بأن كل القصائد الملتهبة لم توقف غزو الجنوب اللبنانى وكان هذا فاتحة تحول فى نظرته إلى الشعر فصار الهدف النهائى وراء الكتابة هو الكتابة نفسها.

أما الشاعر الفلسطينى أحمد دحبور الذى دخل الثورة من باب الشعر وكتب شعراً لتمجيد الطبقة العاملة فقد اكتشف أن شعره هذا لم يكن شعراً ولم يخدم هذه الطبقة وكانت خطوته الانقلابية لمقاومة الاتجاه السائد المتمثل فى اعتماد الشاعر شاهداً وعرافاً ومحرضا. أفلا تستحق قصيدة النثر بعد كل هذا أن يلتفت إليها النقاد وأن يدرسونها دراسة عميقة متأنية دون أحكام مسبقة ودن نفيها خارج عالم الشعر أن حرية التجريب والإبداع تجربة تحلم بأن يولد الشكل مع القصيدة، أما الشكل فى حد ذاته فلا يصنع قصيدة شعرية وإنما القصيدة هى رؤية متفردة ومميزة من أجل مزيد من الإضاءة والكشف عن الإنسان والعالم، لقد شاعت قصيدة النثر وتولدت للتعبير عن حاجة اجتماعية وحضارية وإنسانية ومع تساقط أشكال وتجارب سياسية عديدة وحروب الطوائف تدق طبولها الغامضة ويبدو أن هذا الضياع وحس الهامشية وفقدان الأفق هو الذى دفع الأجيال الجديدة إلى كتابات نلمس فيها طغيان سلطة اليومى ومتاهاته فى نمط استلابى فريد ومن هنا كانت الأعمال الكتابية الشعرية والروائية والقصصية والنصوص المتجاوزة لأجناسها واللجوء إلى لغة خاصة جداً لغة حسية جسدانية غاوية صريحة تثير سلطات الرقابة والناطقين باسمها.

ولكن هل تضيع هذه الأعمال فتنة التجريب السحرية ؟!

أعتقد أن الذى سيضيعها هو نفى الآخر.. نفى الإبداع.. والانغلاق على الذات واعتبار ان الكلمة النهائية فى الفن فى يد البعض، وهذه ليست مشكلة قصيدة النثر فقط ولكن مشكلة تعانى منها كل نواحى الفكر والثقافة فى بلادنا وتتلخص فى المثل الشعبى القائل: «أنا ومن بعدى الطوفان»!.



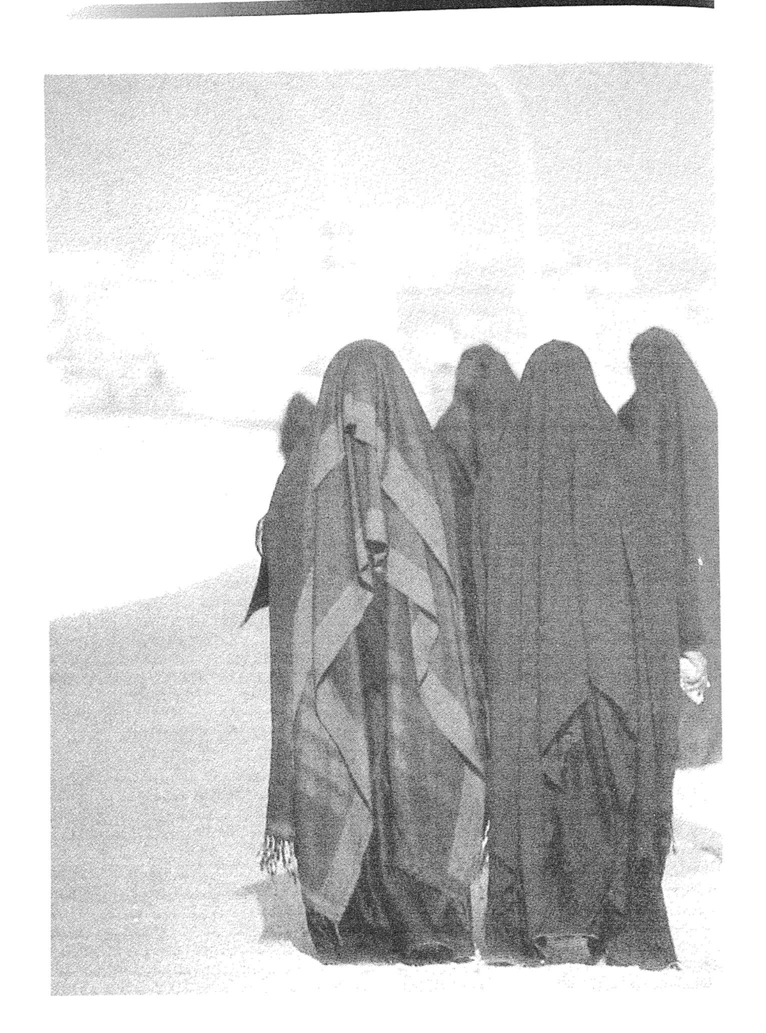
محمد شعراوى / مصر

# الموضة جوهر التغير

د. رمضان بسطاويسى

**يشير مصطلح الموضة إلى مسايرة الإتجاه السائد فى مجالات معينة من الحياة، ولذلك فهو مرتبط بالثقافة الاستهلاكية التي تقوم على ترويج صورة معينة من الحياة تستلزم وجود أدوات بعينها لإنتاج هذه الحياة، ويكون الهدف الرئيسى من ترويج هذه الصورة هو الكسب المادى للشركات العملاقة القادرة على إغراق وسائل الاتصال والإعلام بالإعلانات التى تلح على جمهور المستهلكين فتقوم بعملية أشبه ما تكون بغسيل المخ،** وتعيد صياغة وعى الأفراد بالحيلة، وتجعلهم يتصورنها فى صورة معينة، ويصبحوا تابعين لهذه الصورة من الحياة التى تبدو فى صورة مبهرة وبراقة وملونة، فيستنزفون مواردهم فى اقتناء السلع والحرص على خدمات ليسوا فى حقيقة الأمر فى حاجة إليها، ونجد هذا فى كثير من الظواهر مثل ظاهرة اقتناء التليفون لدى الطبقات الفقيرة التى يمثل عبئا على ميزانية تلك الأسر، وأصبح ظاهرة اجتماعية تجسد اغتراب حقيقى للجماهير عن النسق الاجتماعى الذى تنتمى إليه، ذلك لأن الجماهير لا تستخدم هذه الأداة فى إنتا حياة بعينها، وإنما تتجمل به، وتنسى صورة الحياة التى تعبر عن طموحاتها وآمالها فى الوجود، وهناك سمة جوهرية للموضة تجعل منها أداة للبعد عن الهوية والتناقض مع التراث الوطنى فى جوهره الثقافى، وذلك لأن جوهر الموضة يتمثل فى طبيعتها الاختيارية الدائمة التغير عبر الزمن، وهى تقليد لنمط معين من الحياة يتطلب اقتناء أدوات بعينها واستهلاكها، وهذا يتطلب نوعا معينا من الإنفاق المادى، مما يؤدى إلى التخلى عن النمط الذى يمثل التراث فى الملابس وكل شيء مادامت هناك استجابة للموضة، وهذا يتعارض مع الهوية لأن أشكال الملابس وزينة الجسد تمثل علامات لثقافات بعينها، وتحديدا لمكانة اجتماعية بعينها فى بعش المجتمعات التقليدية، ولأن الموضة دائمة التغير من حين لآخر، لأن الفرد يجتهد إلى حد ما فى ملاحقتها، فإنها تكون فى حقيقة الأمر ذات طابع تنافسى، وتستخدم عادة كدليل على الوفرة الاقتصادية أو الهيبة الشخصية أو كدليل على الترف، ولذلك نجد الموضة أقل ظهورا فى المجتمعات الفقيرة، والمجتمعات ذات الأصالة الثقافية العميقة التى تتمسك بأصولها الثقافية والدينية، وتستخدم كمؤشر على الوضع الطبقى فى المجتمعات ذات الوفرة إذ تتبنى كل طبقة مظاهر معينة تحرص عليها وكجزء من المنافسة بين الأفراد الطبقة الواحدة أو التنافس من أجل الهيبة الاجتماعية، والغريب فى الأمر أن الذى يتنافس على الموضة الآن هى الطبقات الفقيرة وأصحاب الحرف البسيطة وأصبحت الطبقات الغنية أكثر تحررا من التمسك بالموضة، ولذلك نلاحظ الموضة أصبحت علامة الفقر الثقافى، ودليل على عدم النضج.

والموضة هى تعبير عن البناء الثقافى والايديولوجيات السائدة فى مجتمع ما، وأول محاولة لدراسة ذلك ما قدمه ماركس فى دراساته الاقتصادية حيث بين العلاقة بين السلع والأفكار والبناء الثقافى، حيث يرى أن البناء الثقافى هو نتيجة للبناء الاقتصادى فى المجتمع، وأن السبب الذى يجعل أفكار طبقة ما مثل الطبقة الحاكمة أفكارا ايديولوجية كون هذه الأفكار تخفى أشياء تعمل فى صالح الطبقة الحاكمة، ويتبدى هذا بشكل واضح فى نهاية الفصل الأول من كتاب «رأس المال» الصادر عام (١٨٦٧) حيث شرح ماركس طبيعة العلاقة بين مجال الأفكار ومجال الاقتصاد حيث أوضح الآلية الأساسية لحدوث التباين بين الأشياء بوجودها الواقعى فى المجتمع وبين تصور الناس عن مثل هذه الأشياء، وذهب ماركس إلى أن المنتجات التى يبدعها العقل الإنسانى داخل هذا العالم تبدو كما لو كانت ذات كيانات متسقلة تدب فيها الحياة وتدخل فى علاقات مع بعضها البعض ومع الإنسان من ناحية أخرى، وانتهى إلى أن ما يحدث فى مجال الأفكار يشبه ما يحدث فى عالم السلع مع منتجات عمل الأفراد وهذا ما يطلق عليه الفتشية FETISHISM أو تقديس السلع، والنتيجة النهائية لعملية تقديس السلع هى أن تصورات الأفراد لما يحدث فى الواقع هى فى الواقع عمليات بيع وشراء الأشياء التى تكمن قيمتها فى جوهر هذه الأشياء ذاتها، والقيم التى تنتج عن ذلك هى نتيجة للعلاقات التى تنشأ بين البشر أثناء عملية الشراء والبيع، وعمليات التبادل داخل السوق التى تبدو كما لو كانت علاقات متكافئة أو حيادية بوصفها العلاقات الأساسية داخل المجتمع الرأسمالى، على حين أن العلاقات الأكثر جوهرية هى تلك العلاقات غير المتكافئة التى تظهر داخل نمط الإنتاج المستتر، وهكذا تصبح الطبقة التى تمثل القوة المادية الحاكمة فى المجتمع هى القوة الفكرية الحاكمة، وقد ساهمت كتابات ماركس فى توجيه كثير من البحوث لدراسة العلاقة بين حقل الأفكار وغيره من الحقول السياسية والاقتصادية، ولاسيما استعارة ماركس لفكرة الصنم FETISH وتوضيحه لكيفية ظهور تقديس السلع داخل المجتمعات الرأسمالية، وقد



أضاف لينين فى كتابه «المادية والنقد التجريبي» معنى جديدا لفكرة الايديولوجيا وهو الحزبية (PARTISAN) ويدل على الوعى الحزبى الذى يربط بين حقيقة اجتماعية معينة والمصالح الحزبية وآثارها الإيجابية، بصرف النظر عن انتماء الحزب لليمين أو لليسار، والحزبية هنا مظهر من مظاهر الوعى لما يحدث، وبخاصة الوعى بالتطور الذى يطرأ على الأحداث، وهذا يعنى أن الايديولوجيا تأتى نتيجة للتفاعل بين العناصر الواعية فى طبقة ما ومصالحها على أساس من البرمجة السياسية فى داخل حزب ما (٧) وتتمثل أهمية هذا المفهوم فى أنه يعتمد على وجود نخبة سياسية وفكرية تستطيع أن تنسج برنامجا من تفاعل المفاهيم والمصالح والأحداث فى وقت واحد.

وتعرضت مفاهيم ماركس ولينين حول الايديولوجيا لمناقشات مستفيضة من قبل لوكاتش وماكس فيبر والبنيويين، وقد ساهمت هذه المناقشات فى تطور مفهوم الايديولوجيا فى الدراسات الماركسية والاجتماعية بشكل عام، واستمرت أفكار ماركس تمارس تأثيرها على الباحثين حيث نجد على سبيل المثال جورج لوكاتش LUKACS (١٨٨٥ - ١٩٧١) يستخدم فكرة صنمية السلع، والوعى الحزبى فى نظريته عن الوعى الزائف فى كتابه «التاريخ والوعى الطبقى» وكذلك افتراضاته الخاصة بأفضل السبل للتغلب على هذا الوعى الزائف، وكان لوكاتش متأثرا فى تناوله هذا بماكس فيبر، وفى المقابل نجد محاولة لوى ألتوسير التى تأثر فيها إلى حد كبير بدور كايم وبالتراث البنيوى التى طور فيها أفكارماركس، بهذف إعادة صياغة العلاقة الايديولوجية سواء بمعناها الخاص بوصفها علاقة تخيلية أو تحديد الآلية التى يتموضع من خلالها الأفراد أو الذوات داخل هذه العلاقة بين الأفكار والبنية الاقتصادية.

وقد اتسعت الدراسات الايديولوجية بعد ذلك تأثرا فكرة أنطونيو جرامشى GRAMSCI عن الهيمنة أو السيطرة DOMINANCE، إذ يرى أن المؤسسات التربوية والإعلامية تساهم فى فرض معايير واتجاهات وقيم الطبقة الحاكمة ونظرتها إلى العالم على المجتمع بأسره مما يؤدى إلى نفاذ الايديولوجيا الحاكمة إلى النظم الاجتماعية الأخرى ومضاعفة السيطرة، ومن هنا فإن استخدام جرامشى لمصطلح السيطرة يشير إلى الأساليب المركبة التى تتبعها الطبقة الحاكمة فى بسط سيطرتها وتأثيرها على المجتمع والثقافة والفن أيضا، مما أدى إلى إدخال كثير من المفاهيم اللغوية ومفاهيم تحليل الخطاب فى نظرية الايديولوجيا، وقد أدى هذا إلى سير الحياة الداخلية للمجال الايديولوجيا، مما يبلور إلى حد ما الاستقلال النسبى للأفكار، وأصبح الهدف من ذلك تقديم تفسيرا أكثر دقة وأكثر تفصيلا لكيفية إنتاج الأفكار الحاكمة داخل المجتمع، بدلا من تلك التفسيرات المتاحة التى تستند إلى نظرية تقديس السلع والأفكار المرتبطة بها، ومع ذلك فإن نظرية تقديس السلع لا تزال تجد من يدافعون عنها رغم ظهور اتجاهات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ومن أهم الدراسات المعاصرة التى ترصد تطور مفهوم الايديولوجيا دراسة جورج لاران فى كتابه: «مفهوم الايديولوجيا» (Jorge Larrain, The Concept Of Ideology) ودراسة تيرى ايجلتون مقدمة عن الايديولوجيا Terry Eagleton,) Ideology, An Introduetion, 1991) ودراسته الأخرى ايديولوجيا الاستطيقا Ideology Of Aesthetics، الذى صدر عام ١٩٩٠، وتناول فيه تاريخ مفهوم الاستطيقى طوال الفكر الغربى الحديث، وبين الايديولوجيا التى تستند إليها الاستطيقا فى الفلسفة الغربية، وركز فى الكتاب على تفاصيل العلاقة المركبة بين علم الجمال والأخلاق والسياسة.

اهتم دى تراس ببحث الايديولوجيا لتأسيس علما للأفكار موضوعه دراسة الأفكار ومعانيها، والقوانين التى تحكم علاقاتها بعضها ببعض، ومن أجل ذلك اختار هذه الكلمة Ideologie التى تتكون من مقطعين هما Ideo و Logie والمقطع الأول مشتق من الكلمة اليونانية Idea التى مرت بدلالات كثيرة مثل الشكل والفكرة والمثال بالمعنى الأفلاطونى والمظهر والطبيعة قبل أن تدرك معنى الفكرة، والمقطع الثانى مشتق من الكلمة اليونانية Logos التى تعنى كلمة أو خطبة، وهى مشتقة من الفعل Legein أى تكلم أو انتخب، ولذلك نجد القواميس الفلسفية تشير إلى هذا المعنى حيث تعرف الايديولوجيا بأنها نظام أو منظومة منهجية للأفكار التى ترتبط عادة بالسياسة أو المجتمع أو بسلوك جماعة معينة ويمكن اعتبارها تبريرا للقيام بأعمال معينة، وتكون هذه الأفكار موضع اعتناق أو إيمان ضمنى أو عام من قبل الفرد، (١١) ودائرة المعارف البريطانية تعرف الايديولوجيا بأنها شكل من أشكال الفلسفة السياسية أو الاجتماعية، تظهر فيها العناصر النظرية، فهى إذن منظومة فكرية تدعو إلى تفسير العالم وإلى تغييره فى آن واحد.

وفى معجم تاريخ الأفكار نتبين أن الايديولوجيا هى نظام تتألف من معتقدات وقيم يتبناها الوجدان، وتغلفها الخرافات الأسطورية، وترتبط بسلوك معين، وهى تقدم لنا رؤية جماعة بشرية للعالم ومفهومها عن الإنسان والمجتمع والشرعية السياسية والسلطة، ويكتسب الإنسان هذه المعتقدات عن طريق العادة الرتيبة المتكررة فى وعيه، وخرافات الايديولوجيا تنتقل من وعى إلى آخر عن طريق الرموز الاجتماعية بطريقة مبسطة وفعالة، أما المعتقدات الايديولوجية فهى مترابطة بعضها مع بعض وتستطيع أن تعبر عن نفسها، كما أنها تنفتح من حين لآخر لقبول الدلائل الجديدة والمعلومات المستحدثة، والايديولوجيات قادرة على تجنيد جهود الجماهير وعلى تسيير إرادتها والتحكم فيها.

ومن أبرز الاجتهادات التى قدمت فى دراسة الايديولوجيا الدراسة التى قدمها كارل مانهايم (Mannheim) عن العلاقة بين «الايديولوجيا واليوتوبيا»، والتى تضىء لنا العلاقة بين الفن والايديولوجيا، لأنه ميز بين الايديولوجيا الخاصة بالفرد (وهى تجسد ايديولوجيا الفنان لأنه ينتج عمله الفن بوصفه تعبيرا عن فرد) وبين الايديولوجيا الشاملة الخاصة بزمن ما أو جماعة ما، وبالتالى أوجد علاقة بين الايديولوجيات السائدة ومفهوم «روح العصر»، ويرى مانهايم أن ايديولوجية الفرد وايديولوجية الجماعة يشتركان فى تأثرهما بالظروف الاجتماعية، وهناك تفرقة مهمة قدمها مانهايم بين الايديولوجيا واليوتوبيا (مفهوم المجتمع المثالى) حيث بين أن الايديولوجيا هى نظام فكرى يمكن أن يتعايش مع الحالة الراهنة للمجتمع، بينما اليوتوبيا فهى فى معارضة دائمة للواقع الراهن لأنها تطمح إلى تجاوز العيوب التى يحفل بها الواقع إلى عالم مثالى تختفى منه الشرور ويتحقق فيه حلم الإنسان فى عالم أفضل.

والايديولوجيا تتخذ الآن صور عديدة تبثها أجهزة الإعلام وأدوات الاتصال فى وجدان الجماهير عن طريق الاعلانات المباشرة والضمنية، والتى تعيد صياغة وعى الجماهير لكى تتبنى نمطا معينا من الحياة، أو صورة للحياة لا تهتم بالشكل الاستهلاكى للمنتجات الاستهلاكية التى تروجها الشركات العملاقة عابرة القارات، وتتخذ الايديولوجيا الآن شكل «الموضة»، والمقصود به الترويج لسلعة أو صورة حياة تجعل الأفراد تابعين لها، فالايديولوجيا يتم صناعتها الآن وتسويقها من خلال أجهزة الاتصال، وهى أصبحت تابعة للاقتصاد وليست تابعة للدولة، ولهذا فإن صورة الايديولوجيا هى التى تكشف لنا عن محتواها الحقيقى.

تلتقى الايديولوجيا والموضة بوصفهما تعبيرا عن الإنسان وتجسيدا لعلاقته بالعالم، والحديث عن الايديدلوجيا الآن فى بداية القرن الحادى والعشرين يختلف جذريا عن الحديث عنها فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ذلك لأن العالم يشهد تغييرا جذريا فى مفاهيم الإنسان عن العالم نتيجة للتطورات المتلاحقة فى العالم والتكولوجيا واقتصاديات السوق الاقتصادية فى العالم، لدرجة أن فيلسوف معاصر مثل ادجار مورين يرى أن لغة الفلسفة ومفرداتها وكذلك السياسة والفن قد تغيرت وشملت مفاهيم ومفردات لم تكن مستخدمة من قبل بنفس المعنى، وينسحب هذا على الايديولوجيا أيضا، فليس من المتاح تكرار نفس الكلام الذى يرد ذكره فى المصادر المختلفة عن الايديولوجيا دون تأويل يرصد التطورات السياسية والاجتماعية التى جعلت مفهوم الايديولوجيا يتخذ صورا وأشكالا معقدة لم يتم الوعى بها إلا فى السنوات الأخيرة، فالايديولوجيا لم تعد تعبر عن الدولة فحسب ونظامها السياسى وإنما تعبر عن كل الأشكال التى تمارس السيطرة والهيمنة فى المجتمع الإنسانى مثل هيمنة الثقافة الاستهلاكية، وبروز قوى جديدة تؤثر فى صياغة وعى الناس ووجدانهم مثل التليفزيون وأدوات الاتصال، ولم تعد الدولة لها هذا الحضور الفعلى فى الساحة السياسية، فعلى سبيل المثال نجد أن مفهوم الدولة يتضاءل ويتقلص فى ظل الحضور المتزايد للقوى الاقتصادية فى المجتمع وتأثيرها على أدوات الاتصال والمعلومات التى تساهم هذه الأدوات بدورها فى صياغة الوعى وصورة الحياة اليومية لدى الإنسان فى عالم اليوم، فالايديولوجيا لم تعد - فى معناها البسيط - البرنامج السياسى للسلطة القائمة، أو للمعارضة الجماهيرية، وإنما أصبح المجتمع يحفل بأشكال عديدة من الايديولوجيا، وأصبحت التكنولوجيا ذاتها أيديولوجيا، أى تمثل منظورا للرؤية وتقدم فهما للحياة الإنسانية يستند إلى تصور يرى الحياة مجرد أدوات تتيح إمكانات للإنسان لم تكن موجودة من قبل.

ونفس الحال نجده أيضا فى موقع الفن والموضة من الحياة المعاصرة، لأن الفن قد تأثر بهذه التحولات المختلفة التى طرأت على تصور الإنسان لذاته وللعالم من حوله، فقد أصبح متأثراً بعملية الإنتاج الفنى التى تتطلب شروطا لم تكن موجودة من قبل، وقد أوضح هذا ببير ماشيرى فى كتابه «نظرية الإنتاج الأدبى» حيث بين أن العمل الفنى يخضع لشروط الإنتاج مثل أى عملية إنتاج أخرى، وقد أصبح الفن مرتبطا بعملية الاتصال فى المجتمع، وتغير أدوات الاتصال وتقدمها قد أثر على طبيعة الفن ذاته، فلم يعد الفن نخويا أو مرتبطا بالصفوة وإنما أصبح الفن جماهيريا بفعل أدوات الاتصال التى تتيح العمل الفنى لقطاعات واسعة من البشر مثل أجهزة التليفزيون والإنترنت، وهذه الأداة الأخيرة التى غيرت من طبيعة التلقى للعمل الفنى، فلم يعد المتلقى سلبيا فى استقبال العمل الفنى وإنما يمكنه التعليق والمشاركة والحوار مع الكاتب فلم يعد الفنان والمتلقى كل منهما منفصلا عن الآخر وإنما أصبح هناك تواصل فيما بينهما، ففى الماضى قبل مرحلة الإنترنت كان الفنان لا يعرف ردود أفعال المتلقى المباشرة عن العمل الفنى ولكن الآن يمكنه أن يعرف رأى المتلقى ويقرأ تعليقاته من الجمهور الذى يرى عمله الفنى عبر وسائل الاتصال الجديدة، وهذا يعنى أن التكنولوجيا قد ساهمت فى صياغة أيديولوجيا جديدة ليس للفن فحسب وإنما للمجتمع بأسره، والسؤال الذى يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو إلى أى مدى تؤثر الايديولوجيا على الفن، وهل يمتلك الفن أى نوع من الاستقلال النسبى عن الايديولوجيا؟

# المأثورات الشعبية و (الموده)

د. أحمد مرسى

**بقدر ما اختلفت الآراء والتعريفات ووجهات النظر - وما تزال - حول ما هو الفولكلور (المأثورات الشعبية) منذ صاغ المصطلح الإنجليزى وليم جون توفى عام١٨٤٦، أى منذ ما يزيد على قرن ونصف من الزمن، لا يكاد أحد يختلف حول ما يعنيه مصطلح «موضة أو موده» فى كل الثقافات واللغات تقريباً.**

**ويشترك هذا المصطلحان فى كونهما مصطلحين عالميين، عابرين للثقافات والحدود ولن نشغل أنفسنا هنا بتعريف «الفولكلور» أو «المأثورات الشعبية»، وإنما حسبنا هنا أن نشير إلى اتفاق جل الباحثين فى هذا المجال على أن جوهره هو أنه «مأثور» وأنه «جمعى»، وأنه يتضمن على سبيل المثال لا الحصر:**

السير الشعبية، والحواديت والأمثال والفوازير، والأغانى والرقصات والموسيقى الشعبية، والمواويل، والاحتفالات بالمناسبات المختلفة (الميلاد - الختان - ا لزواج - الجنائز- الأعياد الموالد ..إلخ) والمعارف الشعبية (عن الجو - الأرض - الأنهار - الأمراض - النباتات - تفسير الأحلام ...إلخ) والعادات والأعراف وأنماط السلوك والمعتقدات الشعبية، والكلام الشعبى ...إلخ.

كما يتضمن ايضا: الحرف والصناعات الشعبية (الفخار - الزجاج - طرق المعادن وتشكيلها - النسيج (الفرش - السجاد - الكليم .. وأشغال الخشب والسلال، والعرائس والدمى، والرسم وأساليب الزينة (الوجه - اليدان - الشعر - البدن - الرجلان والقدمان ...إلخ) الوشم والزخرفة الشعبية ..إلخ وهكذا نرى أن الغالب على مواد الفولكلور (المأثورات الشعبية) أنها كلها تنسب إلى الناس، وأنها مأثورة مستمرة فى الحياة، تتصف بقدر من الثبات النسبى: أما مصطلح «الموضة - الموده» فهو يعنى فى استخداماته المتعددة «الشكل» و«الأسلوب» وطريقة عمل الشىء أو الزى الحديث السائد. ولعل أكثر ما ارتبط بهذا المصطلح شيوعاً هو ما يوصف به «الزى ومكملاته» أو «الشخص الذى يرتدى الزى» فى سياق المديح لحداثته وأناقته، أو العكس، تبعا للسياق.

فيقال فى وصف الزى أو مكملات «دا آخر موضه» أو «دا ما بقاش موضه» أو دا مش ماشى مع الموضه ...إلخ.

وقد يستخدم المصطلح فى وصف عادة أوظاهرة جديدة - فى حالة الاستهجان والاستنكار - كأن يقال مثلاً، «ما هى الموضه كده دلوقت يا سيدى» .. أو عندما يشيع سلوك ما غير مرضى عنه، فيقال «ما هى بقت موضة الأيام دى..».

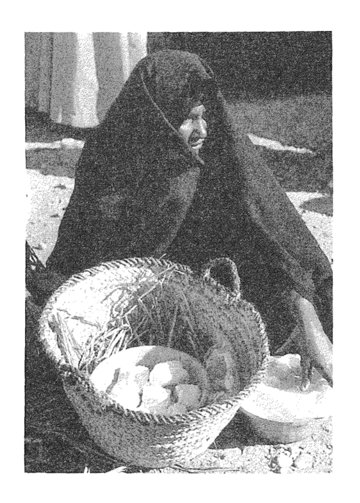
وربما وصفت فتاة تختلف فى زيها أو فى سلوكها عن غيرها ممن ينتمين إلى مجتمعها، كأن تكون أكثر تحررا من غيرها، بأنها «بنت موضه» وقد يقال هذا التعبير ليعنى المدح أو الذم، تبعا للموقف والسياق الذى يستخدم فيه، والحالة التى تبدو عليها الفتاة التى توصف بأنها «موضه».

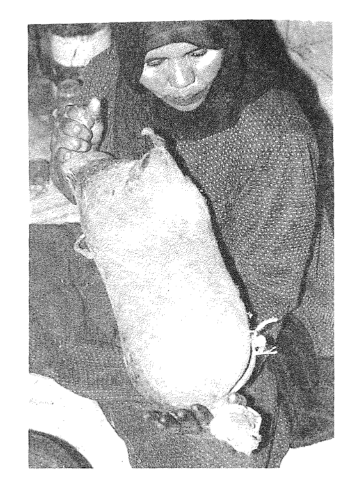
ويستخدم هذا المصطلح أيضا عندما لا يجد المرء تفسيراً مقبولاً للخروج الحاد على أعراف وتقاليد مستقرة أو إهمال لها أو عندما يكون الخروج أوالاهمال مفتعلا غير مقبول من الجماعة.

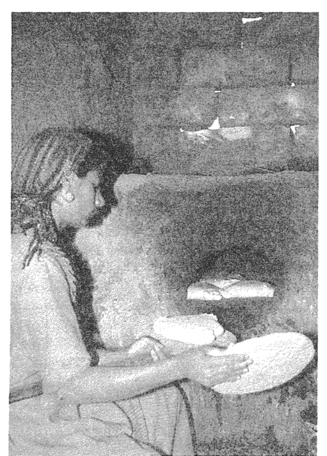
وهكذا نرى أن كلمة «موضه» فى الاستخدام الشعبى - على مستوى خطاب الحياة اليومية – إنما تعى الجديد أو التغير فى السلوك أو الشكل أو التعبير الذى لا أساس له فى الحياة أو الثقافة الشعبية، والذى لا يستند إلى أصل معروف فى العادات والتقاليد والأعراف التى استقرت لدى الناس. وهذا - فى الحقيقة - ما يمكن أن نجد له ما يحققه من أشكال جديدة للسلوك، كأن يقوم أهل المتوفى مثلا بتصوير الجنازة وسرادق العزاء والمعزين بكاميرات الفيديو!!

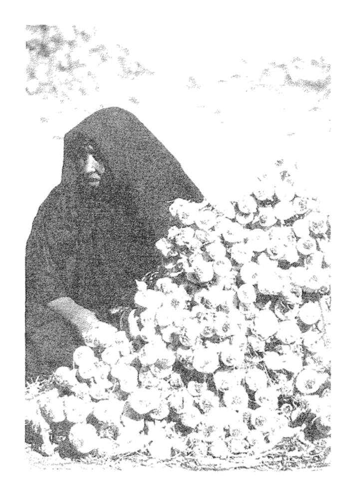
ويمكن التساؤل - على الصعيد النظرى - ما الخطأ أو العيب فى ذلك؟! وما هو الفرق بين تصوير مراسم زفاف، وتصوير مراسم الوفاة؟!

لكن الأمر لا يبدو على هذا النحو من التبسيط، لأن كلتا المناسبتين تحوطهما عادات وتقاليد، وتحكمهما أعراف، وتفرضان أنماط سلوك مستقرة راسخة، يعد الخروج عليها أو التنكر لها، أو الاستهانة بها مثارا للاستهجان والانكار والرفض الشديد، على صعيد الجماعة بشكل خاص، وعلى صعيد الفرد أيضا. فبينما كل شىء يمكن السماح به للتعبير عن الفرح، مقبول، ومقدر، ومرحب به تقريباً فى مناسبات الاحتفال بالزفاف أو الاحتفال بالأولياء مثلا، يصبح الأمر على العكس من ذلك تماماً فيما يرتبط بمناسبات الحزن (الوفاة - المرض العضال ..إلخ) وما تضمه عادات وتقاليد وممارسات، إذ تزداد الممنوعات، التى تحددها الثقافة وما تضمه وتعد الالتزام بها معيارا للمشاركة فى التعبير عن المشاعر إزاء الحدث الجلل الذى أصاب الفرد والجماعة.









هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن مناسبات الفرح، مما يسعد الإنسان تذكرها واستعادتها شعوريا وماديا بين حين وآخر، ربما لأنها تؤدى - الاستعادة - وظائف كثيرة فى التخفيف عن مشاعر المعاناة والأسى والاحباط التى قد يعانى منها الفرد أثناء حياته. وليس الأمر - بالطبع - على هذا النحو فيما يرتبط بمناسبات الحزن أو المناسبات غير السارة التى قد تستدعى مشاعر التشاؤم وما إلى ذلك..

ومن هنا يمكن أن نفهم ما قاله مرة أحد المعترضين أو المتعجبين من تلك الظاهرة التى أشرنا إليها مازالت إلى الآن شاذة فردية تماماً: «اللى يعيش ياما يشوف.. آهى موضه من ضمن الموضات.. على كل حال ريناپستر»، ورد صديق له: «ما تستغربش.. بكره تطلع موضه.. إنهم يصوروا الغسل كمان.. والنبى دا زمن البنى آدم ما عاد فهم فيه حاجة ولا إيه اللى بيجرى..».

وهكذا فإن الاستخدام يشير أيضا إلى رفض الجديد واستنكاره، عندما يكون مفتعلاً، صارما للمستقر من القول والسلوك.

والحقيقة أننا لم نجد الكلمة أو المصطلح مستخدما في الأمثال أوالحكايات أوالفوازير فى حدود ما يتوفر لنا من مادة بين أيدينا وهى ليست قليلة على أية حال. لكننا سجلنا نصا لأغنية عرس شعبية وحيدة، ترد فيها كلمة «موضه» على النحو التالى:

المغنية: إيوه ياواد يا موضه..
المرددات: إيوه ياواد يا موضه..
المغنية: نورت عليها الأوضه..
المرددات: إيوه يا واد يا موضه..

ويمكن أن تشير الكلمة هنا - فيما نظن - إلى كثير من المعانى التى ترتبط بجمال الفتى - العريس - وأناقته، وما إلى ذلك.

وقد تحل كلمة جديدة، تشير إلى «موضة» جديدة، دخلت إلى الحياة الشعبية، وراحت فى الكلام الشعبى، محل كلمة قيمة، فى الأغنية الشعبية، دون أن تغير شيئاً جذرياً فى بناء الأغنية أو ما تحمله من مضامين، على أساس أن الكلمة الجديدة تعنى المعاصرة وتشير إلى شىء جديد اكتسب قبولاً واحتراماً من الجماعة. ولعل أشهر ما يمكن الإشارة إليه هنا هو تلك الأغنية التى شاعت فى الستينات عندما غنتها مجموعة كورال فرقة رضا للرقص الشعبى، ضمن مجموعة من الأغنيات التى تضمنها برنامجها آنذاك.

تقول الأغنية فى مقطعها الأول الذى يتردد بعد ذلك،بعد كل مقطع من مقاطع الأغنية:

المغنية: ادلع يا عريس يا بو لاسة نايلون
المرددات: ادلع يا عريس يا بو لاسة نايلون
المغنية: ادلع يا عريس وعروستك نايلون
المرددات: ادلع يا عريس يا بو لاسة نايلون

وبالطبع، فإنه من السهل تتبع تاريخ دخول «النايلون» باعتباره نوعاً آخر موضه».

وتستدعى هذه الأغنية وغيرها مما يشبهها، إلى الذهن، ظاهرة أثرت تأثيراً كبيراً فى المأثورات أو الفنون الشعبية، فقد ساهمت فى جعل الفولكلور ذات «موضة» خاصة في الغناء والرقص عندما توفرت لفرق الغناء والرقص الذى قدم على أنه شعبى الفرص كى تقدم عروضها أولا على مسارح الدولة، ثم يزداد انتشارها نتيجة تقديم رقصاتها وأغانيها من خلال التليفزيون خاصة.

ومن هنا أصبح لكل محافظة وقصر ثقافة، فرقة أو فرق للرقص والغناء، وساعد السياق السياسى الثقافى آنذاك (حقبة الستينات من القرن الماضى) على انتشار هذه الظاهرة التى ما زالت مستمرة إلى الآن.

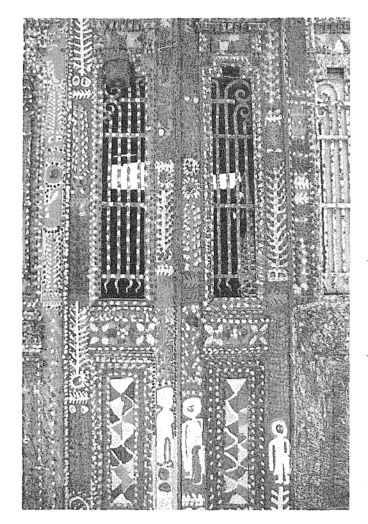
وقد قدمت هذه الفرق رقصات بعضها يمكن تلمس أصوله الشعبية، وأكثرها لا علاقة له بالشعب أو طريقة رقصه، وإنما خضع لضرورات العرض من عناصر مسرحية مساعدة كالإضاءة والديكورات والأزياء والموسيقى المصاحبة.. إلخ، وكذلك للسياق الذى يقدم فيه العرض. وهذه كلها فى الحقيقة لا علاقة لها بالرقصات أو الأغانى وسياقها الشعبى وجمهورها، أوالوظائف التى تنهض بها فى إطار الجماعة التى تؤديها.

إن فنون الرقص والغناء الشعبية المسرحية - كما ذكر المرحوم أحمد رشدى صالح - من أحدث فنون المسرح فى العالم كله، فهى ثمرة القرن العشرين، وثمرة التغيير العميق الذى طرأ على ثقافة الإنسان وتصوره لآفاق فن المسرح وأبعاده.

والحقيقة أن هذا الرقص والغناء - الموضه - اشتمل على خاصيتين أساسيتين يلخصهما رشدى صالح بأنهما من ناحية استقاء الموضوع قد أفادا من التقاليد والمأثورات الشعبية التى تتصف بالقدم والعراقة والجماعية، وأنهما من ناحية أخرى قد أفادا من تكنيك فنون المسرح الحديثة من حيث الصنعة والشكل.

ومن هنا فإن هذه «الموضات» من الرقص والغناء قد أثارت نقاشاً حاداً، ليس على مستوى الثقافة المصرية فحسب، وإنما على مستوى الثقافة العالمية أيضاً.

فقد رأى البعض أن الأغانى والرقصات الشعبية، إنما تقدم نفسها بنفسها، ومن ثم لا ينبغى أن تمتد إليها التطوير أو التغيير أو التحديث إلا فى أضيق الحدود، ذلك أن مجرد القيام بإعادة تصميم الرقصات وتقديم الأغانى بهدف عرضها على خشبة المسرح، وأمام جمهور حضرى، ينقلها فورا من بيئتها الأصلية ومن إطارها وسياقها الطبيعى، إلى بيئة ثقافية مختلفة، وإلى سياق آخر مغاير. فى حين رأى البعض الآخر أنه ينبغى تطوير هذه الفنون وتحديثها فى إطاراحتياجات



المسرح وتقنياته من ناحية، واحتياجات الجمهور الذي يأتي لسماعها أو مشاهدتها، دون أن يشارك فيها. وهم يذكرون أن الرقص والغناء الشعبي، والاحتفالات الدينية، ومناسبات الأفراح وغيرها، في سياقها الطبيعي هي فنون الساحات والأجران، ومن ثم فهي فنون لا تحكمها قواعد المسرح وتقنياته، وتتميز بميزات قد تكون مناسبة تماماً، عندما تؤدى في إطارها وسياقها الطبيعيين، لكنها تتحول إلى عيوب قاتلة إذا ما تم نقلها كما هي على خشبة المسرح، ذلك أن فن المسرح له قواعده وطرائقه وأساليبه.

**على أية حال، لم يتوقف النقاش حول ما إذا كان هذا الأسلوب في تقديم هذه الفنون أسلوبا أصيلا مناسبا، أم أنه مجرد، صرعة أو موضة، تضر أكثر مما تفيد. وأغلب الظن أنه لن يتوقف بين من يرون في التطوير إثراءً للمأثور، بما يضيفه إليه من تكوينات موسيقية وتشكيلية وحركية أكثر تعقيداً وجمالاً، وعندما تخلصه مما يسيطر عليه من رتابة وارتجال، وبين من يرون أن هذا التطوير ما هو إلا موضة سوف تؤدى إلى القضاء على أصالة هذه الفنون، وتفقدها مذاقها الذى يميزها، ويخرج بها عن أصولها، وتفسير ما تتميز به من تلقائية وجمال طبيعيين، متأثرين بالأفكار الرومانسية التى صاحبت بدايات الاهتماما بجمع هذه المأثورات والفنون ودراستها.**

على أية حال، لا تستطيع أى ثقافة أن ترفض الجديد، أو ما يصيب الحياة من تغير أو تقف منه موقف العداء، وإلا حكمت على نفسها بالتحجر، ومن ثم التدهور والاندثار. قد تقف الثقافة التقليدية من الجديد، موقف المتوجس، أو المتشكك أو الخائف، وقد تبطىء في استيعابه وتمثله، وقد تعدل فيه كي يتناسب مع أطرها القائمة، ومعاييرها التى استقرت لديها، بحيث تستوعبه دون خسائر كبيرة.. لكنها في النهاية تتأثر به، وتغير من نفسها لتقبله وتستوعبه وتوظفه بالتالى تبعا لحاجاتها وظروفها ورؤيتها لنفسها ولغيرها.. وقد يصبح هذا الجديد «الموضة» مع مرور الزمن مأثوراً إلى أن يأتى جديد آخر - موضة أخرى - وهكذا.

# الأزياء وعلم الاجتماع

د. وداد حامد

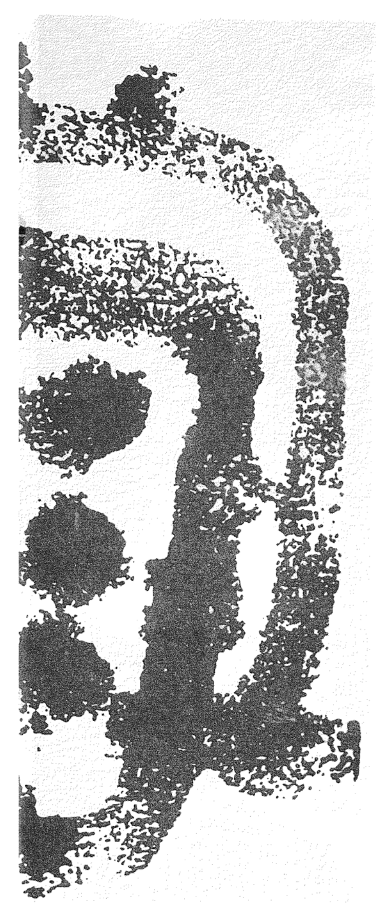
**تشير النظرة الأولى لكلمتى «فولكلور» و«موضة» إلى تناقض بينهما يوحى بأنهما شيئان متقابلان تماما لا يلتقيان. فالفولكلور، بالمعنى الدارج هو شئ قديم متوارث ينتمى إلى الماضى على حين أن الموضة هى الجدة والحداثة والبدعة. غير أن الفهم المتعمق والعلمى لمعنى هذين المصطلحين يؤكد فساد هذه النظرة الساذجة المتسرعة - أو على الأقل عدم صحتها صحة مطلقة.**

فى هذا المجال نذكر ما كتبه **عالم الفولكلور د.حسن الشامى** فى دراسة له بعنوان «نظم واتساق فهرست المأثور الشعبى» من أن «الثقافة تتصف فى مفهومها العلمى الأنثروبولوجى بصفات عديدة من ضمنها أنها ذات طبيعة تراكمية، أى أنها تنمو على نحو تراكمى تكاثرى، إذ يولد القديم جديداً، وتقوم قائمة الجديد على القديم على نحو متصل، وهذا الاتصال هو ضرب من ضروب الاستمرارية». وهذا ما يتفق مع مفهومنا، فالمأثور الشعبى أو «الفولكلور» ليس مادة جامدة بل هو قوام ثقافى حى، مرن، تجمعت عناصره وتراكمت من خلال الاجيال المتعاقبة التى تشكل بنية الجماعات الشعبية. وهو بالتالى يقبل الإضافة والتأثير والتأثر ولا يتعارض مع كل ما يستجد فى حياة الجماعة من قيم جديدة. إذن، فالموضة وإن كانت فى تعريفها العلمى، كما جاء فى قاموس علم الاجتماع، هى «عناصر أو أنماط سلوكية لا منطقية وانتقالية تعاود الظهور فى المجتمعات من حين لآخر»، إلا أنه ومع هذه الصفة الانتقالية المؤقتة والطارئة لهذه الأنماط، قد يكتسب بعضها بمرور الوقت قيم الثبات والأصالة والإستمرارية، وتدخل بالتالى كجزء عضوى فى جسد الكيان التراثى العام إذا تصادف أنها كانت تعبيراً عن حاجة الجماعة، وامتلكت القدرة على تلبية وظائف محددة، أو قد يعجز بعضها الآخر أن يتخطى حدود البدعة أو الظاهرة المؤقتة التى يكون مآلها الاندثار السريع والتوارى والنسيان. وما يعنينا هنا هو هذا النوع من الموضة المؤهل لأن يكون إضافة حقيقية يستدعيها التطور الطبيعى لذوق الجماعات الشعبية وفقا لروح ومعطيات العصر.

**انتشار الموضة:**

المعروف أن الموضة عادةً ما تبدأ فى شكل ابتكارى محدد، ثم لا تلبث، عن طريق التقليد أو المحاكاة، أن تنتقل من جماعة إلى أخرى أو من مجتمع إلى آخر. وعند الجماعات الشعبية، يبدأ الصفوة والاعيان وذوو الحيثية والمكانة المرموقة فى الأخذ بالموضات وتطبيقها، فهؤلاء هم الذين يميلون إلى تمييز أنفسهم بعادات وأنماط سلوكية جديدة ومتميزة توحى للآخرين بعلو مكانتهم الاجتماعية، ثم تنتشر هذه الموضات الجديدة تدريجياً بين باقى أفراد الجماعة؛ حتى أنه قد تحدث منافسات بين العناصر التقليدية المتوارثة والعناصر المستحدثة «الموضات»، وتبقى كلتاهما جنبا إلى جنب إلى أن يتحقق مبدأ الانتخاب الطبيعى أو الاحلال أو التطويع، فيستمر ما هو صالح ونافع وأصيل ويتوارى ما هو طارىء أو مفتعل ولا نفع فيه. وقد شاعت خلال القرن الماضى فى مجتمعنا المصرى، وبيئاتنا الشعبية على وجه الخصوص، العديد من الظواهر فى مختلف مجالات الحياة، والتى كانت فى البداية تحمل صفة الموضة، ثم تحولت بمرور الوقت إلى تقاليد ذات وزن كبير واحدثت تغييرا فى الانماط التقليدية المتوارثة، حتى أنها كادت تقضى على بعض هذه الأنماط. والأمثلة على ذلك كثيرة وتشمل كافة نواحى الحياة، فمنها ما يتعلق بمجالات الثقافة المادية، كالأزياء والعمارة والأثاث والأدوات، ومنها ما يدخل فى إطار الأنماط السلوكية والممارسات والعادات، وهناك ما يتصل بالموسيقى والآلات والغناء والرقص والألعاب الشعبية، كذلك ما يرتبط بالأفكار والتطورات والمعتقدات والتعبيرات الدارجة والمسميات. وإذا شئنا بعض التفاصيل، نأخذ كمثال بعض عناصر الثقافة المادية كالأزياء ومكملاتها والحلى والمظهر الخارجى لكل من المرأة والرجل فى منطقتين ثقافيتين مختلفتين: الأحياء الشعبية فى مدينة القاهرة، وقرية كفر الشرفا وما حولها من قرى فى محافظة القليوبية. فيما يتعلق بالأزياء الشعبية نجد أنها قد تعرضت لتغيرات متتالية، فحتى نهاية الثلث الأول من القرن الماضى كانت المرأة، وخاصة فى الأحياء الشعبية فى القاهرة، ترتدى عند الخروج «الحبرة» أو «الإزار»، وتحجب وجهها فيما عدا العينين «ببرقع» أو«خمار» سميك يصل طوله إلى ما بعد الركبتين، وأدخلت الموضة تدريجياً بعض التعديلات على هذا الزى بما يتلائم مع الذوق العام فى ذلك الوقت، فاستبدلت المرأة الحبرة التى كانت تنسدل باتساع على جسمها وتظهرها فى شكل كتلة ضخمة، بالملاءة اللف التى أخذت باحكام حول جسمها لتظهر ملامحه. ومؤخراً، وبعد الانفتاح، بدأت المرأة تتخلى عن ملائتها وتستخدم بدلا منها العباءة الخليجية المعروفة. والبرقع هو الآخر، شملته موجات من التغيير عدة مرات،





فاستبدل النموذج الطويل والسميك بآخر أقصر منه وأكثر شفافية، ثم انتشر بين النساء البرقع الشبيكة ذى القصبة على الأنف، وبعده البيشة، إلى أن تم الاستغناء تماما عن إرتداء هذه القطعة من الملابس. وفى القرى، حدثت أيضا تغييرات متتالية شملت أزياء المرأة ومظهرها، فأدخلت التعديلات على الثوب الفلاحى عدة مرات، سواء من ناحية التصميم أو الخامات التى تصنع منه، كان آخرها موضة الجلباب المسمى «السكة الجديدة» ويتميز بوجود فتحة عنق مربعة الشكل وكشكشة كثيفة أعلى الأكمام تسمى «بف» وتغيرت أنواع الأقمشة من اقطان وحراير هادئة الألوان إلى أنواع النايلون والألياف الصناعية ذات الألوان الزاهية. واستبدلت المناديل بأوية بالإيشاربات. وقد اتجهت نساء القرية، مؤخراً، إلى إضافة بعض القطع الزى، التى لم تكن مستخدمة لديهن من قبل مثل البنطلون؛ ويرتدينه تحت الثوب بعد أن قمن بتقصير أطواله، ومشدات الصدر - التى كان استخدامها - إلى وقت قريب - من الأمور غير الائقة بالنسبة للفلاحات. والمصاغ الشعبى تعرض أيضا لطفرات متتالية، غيرت الكثير من الأنماط التى ظلت لفترات طويلة تحظى بقبول النساء، مثل «الكردان أبو قرون» ثم «الكردان أبو عروسة» وبعد ذلك «الكردان بعشى» بدور أو دورين و«أساور الثعابين» برأس وراسين، والأقراط المخرطة بتنويعاتها المختلفة وأقراط الساقية.. كل هذه الأنواع اختفت تدريجيا، وظهرت بدلا منها موضات أحدث مثل عقود حب الزيتون والسلاسل بدلايات والغوايش المبرومة، والعريضة، كما ابتدعت الأشكال الجديدة فى الأقراط مثل «زرار الضابط» و«الطارة» و«الحلق أبو بلابل». أما الخلخال الذى كان يعتبر من أهم قطع الحلى التى تقدم للعروس كشبكة، فقد أصبح بمرور الوقت من الموضات القديمة، إلى الحد الذى جعل الجماعة الشعبية تصف من تستخدمه من النساء الآن بأنها «دقة قديمة» أى موضة قديمة .ويتغير المظهر الخارجى للنساء أيضا وفقا للموضة.. فبعد أن كانت المرأة تصفف شعرها - بعد فرقه من المنتصف فى جديلتين، تطيلهما بخيوط من الصوف المجدول «عجايص»، اتجهت إلى تصفيفه على شكل «قصة» تسدلها بميل على جبينها وتجمعه فى جديله واحدة من الخلف، ثم بعد ذلك لجأت إلى قص أجزاء من الشعر حول وجهها، «القصة» على الجبين و«المقاصيص» على الوجنتين - وتغيرت أيضا طرق تزجيج الحواجب، فأصبحت فى الوقت الحالى تميل إلى الشكل الطبيعى، بعد أن ظلت الموضة لفترة طويلة - تحتم أن تكون الحواجب رفيعة جدا على هيئة أقواس. وإلى وقت قريب كانت النساء يزين بشرة الوجه واليدين والكاحلين بالوشم أو «الدق». أما الآن فقد تخلين عن هذا النوع من التزين. ينسحب ذلك أيضاً على أزياء الرجال التى شملتها عوامل التغيير، فقد تخلى الكثير من الرجال تدريجيا عن استخدام أنماط

الملابس التى كانت سائدة من منذ أوئل القرن الماضى؛ عندما كانت لكل فئة من الفئات أزياء خاصة بها، مثل أرباب الحرف (النجارون.. الحدادون.. النحاسون..) الذين كانوا يرتدون أثناء العمل - بشكل أساسي - سروال فضفاض وقميص واسع بأكمام طويلة، ويتمنطقون بأحزمة جلدية عريضة، وكان الفلاحون يميزهم إرتداء الجلباب البلدى أزرق اللون.. هؤلاء جميعا اتجهوا إلى ارتداء الملابس الأوروبية بعد أن شاع استخدامها فى المدن مثل البطلون والقميص والبيجامة، ثم « التيشرت» ومؤخراً «الترييننج سوت». كما اتجه العمال، وخاصة بعد الثورة وانتشار المصانع إلى ارتداء العفريتة «البدلة الزرقاء» أو «الافراول».. فضلا عن حدوث بعض التغيرات التدريجية فى شكل الجلباب، فقد تحول من النمط المعروف «بالجلباب البلدى» الواسع الذيل والأكمام، ذى فتحة العنق المستديرة والمشقوقة، إلى النموذج الأضيق ذى الياقة ثم النصف ياقة والأساور الجلباب الأفرنجى».. ومؤخراً انتشرت بين الرجال موضة الجلباب المعروف بالشعراوى نسبة إلى النمط الذى كان يرتديه الشيخ محمد متولى الشعراوى. وتغيرت بعض انماط الأزياء الخارجية للرجال - مثل «البشت» و«الدفيه» و«البنش» وحلت محلها جميعا العباءة الخليجية كما أدخلت بعض التعديلات على مكملات الأزياء - تتمثل فى إضافة الشال الهندى والكوفيه الخليجية بدلا من اللاسه الحرير المحلية.. واستخدام الطاقية الشبيكة والكروشيه كأغطية للرأس، بعد أن قل استخدام الأنماط القديمة مثل «اللبدة» و«العمامة» والطاقية أم قرصه» و«الطاقية أم حيطه».. من مكملات الزى أيضا التى توالت عليها أشكال الموضات نشير إلى الأحذية الحريمى والرجالى.. بدءاً من «المركوب» و«المداس» و«البلغة» و«الكتنله» و«الكندرة» وكعب الكبايه» وانتهاء بالأحذية البلاسيك والكوتش. وهكذا.. فمن خلال ما سبق من أمثلة، نستطيع أن نؤكد على أن هذا النوع من الموضات ما كان ليستحق أهلية الإضافة إلى جد التراث الشعبى، وإن يصبح جزءاً حيوياً من كيانه، لو لم يكن قد استوحى التقاليد والأنماط التراثية، السابقة واستفاد من مادتها الأصلية وأثبت كفاءته من الناحية العملية والاقتصادية والجمالية.



أحمد الشرقاوى / المغرب

# العولمة وأخواتها
## الموضة السياسية
## التى ماتت قبل أن تولد

سعد هجرس

كثيرة هى «الموضات» أو «البدع» التى تظهر فى الساحة السياسية بين فترة وأخرى.

لكن أكثر هذه «الموضات» شيوعاً وانتشارا فى عصرنا الحديث هى خرافة «نهاية التاريخ» التى بشر بها «الفيلسوف» الأمريكى الجنسية اليابانى الأصل فرانسيس فوكوياما.

وخلاصة هذه «النظرية» - كما هو معروف - هى أنه مع انهيار الامبراطورية السوفيتية واخفاق النموذج الروسى للاشتراكية فى الصمود أمام الرأسمالية وصل التاريخ إلى نهايته باعلان الانتصار النهائى والشامل والمطلق والابدى لليبرالية.

ولأن انهيار الامبراطورية السوفيتية كان مفاجئاً إلى حد بعيد، وكبيراً بدرجة لا يصدقها حتى أعداؤها، و«مجانيا» حتى بالمنطق الرأسمالى، فإن كثيرين - ومنهم بعض تلاميذ المدرسة السوفيتية ودراويشها - تلقفوا «نظرية» السيد فرانسيس فوكوياما بلهفة، وروجوا لها بحماس، واعتبرها بعضهم «إنجيل» العصر الحديث على مشارف الألفية الثالثة.

لكن مثلما كان انتشارها أكبر من سرعة الصوت. كان سقوطها مثل احتراق النيازك وسقوطها فى عالم النسيان وكأنهالم تكن!

ولم يكن الفضل فى الحاق هذه الهزيمة الساحقة والسريعة بتلك النظرية التافهة راجعاً إلى عبقرية خصومها، بقدر ما كان راجعا إلى دروس الحياة ذاتها وتطورات الواقع المرير.

فالتبشير الساذج بنهاية التاريخ، وبعبارة أخرى نهاية الصراعات بعد أن ورثت «الليبرالية» الأرض وما عليها، سرعان ما ثبت عبطه وغباءه. لأن الصراعات التى كانت محكومة فى حدود الحرب الباردة من قبل استعادت سخونتها، ليس فقط فى العالم الثالث وإنما أيضا فى عقر دار العالم الأول، أى فى قلب أوروبا.

ورغم الأرمادا التى تم حشدها لتدمير يوغوسلافيا على يد حلف شمال الاطلنطى، فإن كوسوفو فى ظل الناتو أصبحت أسوأ مما كانت عليه تحت حكم ميلوسيفيتش، كما أن بقاقم الأوضاع فى مقدونيا يعنى أن السلام الحقيقى مازال بعيداً عن البلقان.

ولم تكن المعارك تدور فى قلعة الليبرالية بالمدافع فقط، بل اشتدت الحروب التجارية بين أقطاب الرأسمالية بصورة لم يسبق لها مثيل، خاصة بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد الأوروبى.

والأهم.. أن تشكيل ائتلاف واسع وعريض ونشيط مناهض للعولمة والرأسمالية المتوحشة يعد أحد أهم التطورات داخل المعسكر الرأسمالى الذى تصور فوكوياما أنه أصبح محصناً ضد أى صراعات بعد انهيار التجربة السوفيتية. لكن أحداث سياتل، وواشنطن، وبراغ، وجنوه اثبتت أن الصراع الطبقى لا يمكن إلغاؤه بمرسوم أو فرمان أو نظرية تافهة كنظرية السيد فوكوياما.

وفى نفس الاطار السابق الذى صور «العولمة» على أنها قطار ينطلق بسرعة الصاروخ وبدون توقف، وأن من لا يستطيع القفز إلى إحدى عرباته دون أخذ أو رد أو مناقشة مصيره الانقراض والبقاء فى عالم النسيان والتخلف..

فى نفس هذا الإطار سرعان ما تبلور منهج آخر مقابل لهذه «الموضة» التى خدعت الكثيرين من المثقفين وبهرتهم أو أصابتهم



عادل السيوى / مصر

بالاكتئاب والاحباط.

خلاصة هذا المنهج المضاد هو أن العولمة عملية تاريخية وليست قدراً محتوماً، وأنها عملية مازالت فى مرحلة التشكل، وأن هذا التشكل النهائى ليس محسوما وليس رهنا بقرار الساكن فى البيت الأبيض، بل سيكون محصلة صراع إرادات كثيرة، من بينها ارادات أهل الجنوب أيضاً.

وثبت أيضاً أن كثيراً من الشعارات التى تزامنت مع العولمة، مثل «حقوق الإنسان» و«الشرعية الدولية».. وغيرها، ليست فى نظر واشنطن وغيرها من العواصم المنتقدة سوى أسلحة سياسية تستخدمها بصورة انتقائية وعندما يكون استخدامها مفيداً لمصالحها.

أما عندما يكون استخدامها جاداً ونزيهاً - مثلما جرت المحاولة فى ديربان لادانة إسرائيل وسياساتها العنصرية والامبراطورية والاستعمارية - فان أمريكا تقلب ظهر المجن وتنسحب من المحافل الدولية مستهزئة بالشعوب وإرادتها ومحتقرة فكرة حقوق الإنسان ذاتها.

كذلك الحال فيما يتعلق بتنصيب الكونجرس الأمريكى نفسه، أو بالاحرى إحدى لجانه الفرعية، محكمة تفتيش على الحالة الدينية فى العالم بأسره، واستخدام الحرية الدينية سلاحاً آخر للتدخل فى شئون خلق الله فى سائر أنحاء المعمورة.

كل هذه الأفكار التى رددها الكثير من المثقفين كالببغاوات، وضمنوها خطابهم السياسى بمناسبة وبدون مناسبة تمشيا مع «الموضة» سرعان ما ثبت تهافتها.

وعلى الصعيد الاقليمى.. كان المرادف لهذه «الموضات» المراوغة الرقص على لحن «السلام الدامس». حتى جاء وقت كان من يضع فيه تساؤلات وتحفظات حول الاندفاع الارعن وراء هذا الشعار الأجوف، يعامل معاملة المجانين!

والآن.. أصبح واضحاً للقاصى والدانى أن نهاية التاريخ (بلغة فوكوياما) فى الشرق الأوسط، أى نهاية الصراع العربى - الإسرائيلى لا يمكن أن تتحقق مادامت الدولة اليهودية مازالت تفرز عصابات عنصرية واستعمارية واستيطانية على غرار السفاح أرييل شارون وزعانفه. وأن اجترار شعارات من قبيل أن «السلام خيار استراتيجى لارجعة عنه» لا يحل ولا يربط ولا يجلب سلاما أو يمنع عدواناً.

ومن يسمع نبض المواطن العادى من المحيط إلى الخليج سيدرك أن كل الكلام الفارغ الذى تم التشدق به عن السلام الدامس - كان مجرد موضة أو بدعة ماتت قبل أن يولد لها ورثة أو مريدون.

# تشكيل وتجسيد



صالون الشباب إلى أين ؟

صنعت اللوجو من بطن أبو العينين

قضية الفن المسروق

أزمة النقد وسعادة الصورة بذاتها

فى قاعات المعارض

التذوق :
الدليل إلى قراءة اللوحة

فائق حسن / العراق

تشكيل و تجسيد

# صالون الشباب الثالث عشر إلى أين ؟

محمد حمزة

انتظر بترقب واهتمام.. افتتاح صالون الشباب.. كل عام.. في هذا الشهر.. كي أشاهد البراعم الفنية الجديدة.. وهي تتفتح.. وتنبثق مواهبها الكامنة.. المعبرة عن الجديد.. والمبتكر.. إنه التطور الطبيعي.. والحتمي.. للحركة الفنية المصرية المعاصرة.. التي أمثلها كأمواج البحر المتواصلة.. تعلو تارة بعنفوانها وقوتها.. وتنخفض تارة.. بسكونها.. وتحفزها.

شارك في هذا الصالون ١٨٦ فنانا مصرياً قدموا ٢٦٢ عملاً فنياً ومثل كل عام. كانت نسبة المشاركين في فن التصوير هي الأكبر دائماً فقد شارك هذا العام ٣٧ فنانا.. ويعد أقل المشاركين في مجال فن الجرافيك حيث شارك ١٢ فنانا.. وذلك لتقنياته الفنية العالية المتخصصة.. كما زاد عدد المشاركين في المجال المبتكر الذي يطلق عليه اسم كومبيوتر جرافيك وعددهم ٣٠ فنانا.

تناول موضوع الصالون الثالث عشر هذا العام «الانتفاضة الفلسطينية» التي ظلت في وجدان العرب منذ عام ١٩٤٨ كقضية ومأساة لم تصل إلى بر الأمان حتى الآن.. وقد اختار هذا الموضوع رئيس الصالون ورئيس قطاع الفنون التشكيلية الفنان الدكتور أحمد نوار الذي مارس الدفاع عن أرض مصر.. كمحارب شجاع.. أيام حرب الاستنزاف.. حيث قال في مقدمة الكتالوج: «يتمثل المسار الجديد في اختيار الانتفاضة موضوعاً قومياً.. ليلتف حوله الشباب في هذه الدورة بطاقاتهم الفنية والفكرية والحماسية.. للتعبير عن موضوع أدمى قلوب العرب... فأردنا أن نتيح للشباب المشاركة في قضايا الأمة المصيرية».

فإذا ما شاهدنا الصالون.. نجد الذين تناولوا هذا الموضوع القومي النبيل من الناحية الفنية الموضوعية العميقة.. عدداً ليس بكثير.. أما الذين تناولوه بأسلوب سطحي.. وقتي.. فكانت الأغلبية.. وهكذا كانت أعمالهم ركيكة.. لم تستمر في فكر المشاهد.. سوى لحظات الفرجة فقط.. ولا تتفاعل مع وجدانه..

يرجع ذلك لعدة أسباب من أهمها ضآلة الوقت الذي طرح فيه الموضوع.. وكان من المناسب طرحه من مدة طويلة كي يستوعبها الشباب المشاركون بمدة كافية..

ولذلك نرى الغالبية قد عبرت بأساليب تقليدية غير مبتكرة.. كأسلوب فن الكولاج.. في لصق الصفحات المقصوصة من الصحف والمجلات المتضمنة كتابات وعناوين.. وصور أبطال وشهداء الانتفاضة بدون تركيب أو تنظيم فكري محدد.. وكأن من يضع صورة أو كلمة في اللوحة قد عبر عن هذا الموضوع الثري.. ولذلك ظهرت أكثر الأعمال.. سطحية مباشرة في أغلب الأحوال.

كما جنح البعض في وضع الرموز والمفردات داخل أعمالهم.. بانفعال متصنع.. مثل العلم الفلسطيني وألوانه المتعددة.. أو قبة الصخرة.. أو نسيج لباس الرأس «الغترة».. التي يرتديها الرئيس عرفات رمز تحرير فلسطين.. مع عدم التعمق داخل فكرة الموضوع.. التي احتار الكثير من الفنانين المصريين الكبار في التعبير عنها.

أما بعض المشاركين فلم يلمسوا الموضوع من قريب أو بعيد.. وقدموا دراسات فنية أكاديمية.. كما في مجال التصوير.. أو قدموا مهارات تقنية عالية كما في مجال الجرافيك.. مما جعل لجنة التحكيم تقع في مأزق.. توزيع الجوائز العديدة للصالون التي تجاوزت ٤٩ جائزة.. بين من تناولوا الموضوع وغيرهم.

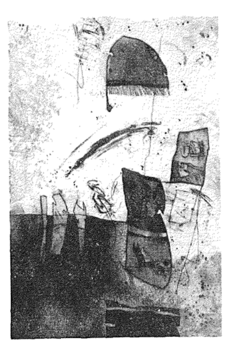
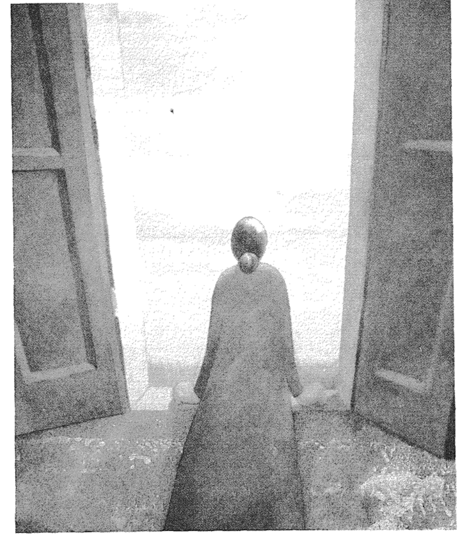
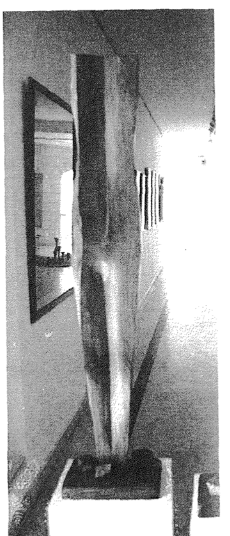
ومازالت مسألة تقسيم الفن إلى مجالات ثمانية بعد إضافة مجال «الجرافيك كومبيوتر» موضع التساؤل.. مع العلم بأن جميع الفنون قد تزاوجت.. وامتزجت مع بعضها منذ منتصف القرن العشرين الماضي.. ونحن «محلك سر».

ان أي شخص ينظر الآن إلى الفنون التشكيلية.. بعين فاحصة وبتمعن شديد.. فإنه سيقابل فيضاً من امتزاج المجالات الفنية مع بعضها.. واكتشاف أساليب.. وأشكال.. وتجارب.. ومهارات والكثير من الأعمال الفنية المنجزة والمراد إنجازها.. مسرفة في الإرباك والحيرة المعقدة.. فمنذ الوهلة الأولى تظهر أعمال فنية بجميع أنحاء العالم.. أكثر مما يعرفها المرء منا.. وأقل بكثير من الإبداعات المتخصصة التي نعترف بها ونقرها هنا في مصر. ولكنها على أقل تقدير تنتسب للفن.. من وجهة النظر التقليدية..

كما أن عملية الفصل بين المجالات الفنية أصبحت عسيرة لنرى في الصالون بعض اللوحات المرسومة والملونة بألوان الباستيل.. المتعارف عليها عالمياً أنها من مجال الرسم.. قد أدرجتها لجنة التحكيم هنا في مجال التصوير مثل أعمال الفنانة الواعدة وئام أحمد المصري الحاصلة على الجائزة الأولى مناصفة في مجال التصوير.. مع أن لوحاتها مرسومة بألوان الباستيل.. وإذا رجعنا إلى صالون الشباب السابع عام ١٩٧٥.. نرى أن الفنان الطليعي إسلام عبدالعظيم فاز بالجائزة الثانية في الرسم عن لوحته المرسومة بألوان الباستيل..

كما عرضت في الصالون اليوم لوحة الفنانة نسمة حسن الأعصر التي أجادت في رسمها الوجوه بالقلم الرصاص.. ضمن التصوير وليس الرسم، وبالتالي أطالب.. باستمرار.. بإدراج جوائز متميزة للابداع الفني بشكل مطلق.. بصرف النظر عن مجال انجازها.. بأي خامة.. أو بأي تقنية مع تقليص عدد الجوائز في المجالات الفنية المتخصصة الأخرى.. التي زادت وتعددت.. وامتزجت..

وخصوصاً مع استمرار الصالون.. واستضافته في أعوام مقبلة فنانين شباباً من جميع أنحاء العالم.. بعد تجربته الطليعية في استضافته ٣٠ فناناً متميزاً يمثلون ١١ دولة عربية هذا العام.. ليصير بعد مدة وجيزة صالوناً لشباب العالم.. بفضل فاعلية ونشاط القائمين عليه.





وهنا سنضطر إلى إدراج مـجـالات أخـرى مـثل فن الحـدث Happening وفـن الأداء Performance وفـن الأرض.. Land Art .. وفن الجـسـد Pody Art وفنون مـا بعـد الحـداثة Post Modernism- العديدة.. وغيرها.

وفى النظرة المستقبلية لصالون الشباب.. كان ابتداع مجال «لفن الكومبيوتر الجرافيكى» غير صائب، لأنه يحدد الصورة فى مساحة تقليدية مسطحة.. مع أن مجال الحاسوب «الكومبيوتر» مجال ممتد الاتساع اللانهائى.. الذى لم تكتشف كل عناصره وآفاقه بعد والذى أدى إلى تبدل مسارات الفكر الإنسانى فى نهاية القرن الماضى.. كما أدى إلى سرعة التغيير والتبدل فى مجال الفكر والثقافة وأصبح له وسائطه غير التقليدية ولذلك أطلق عليه اسم «فن الكومبيوتر» وهكذا بالنسبة إلى «فن الفيديو» الذى استخدمه بعض الشباب فى الصالون كأحد الوسائط المكملة فى أعمالهم التركيبية مع أن له مجالاً واسعاً.. استخدم كفن قائم بنفسه منذ ابتكار التليفزيون وتسجيلات الفيديو.. وقد عرض فى مصر بعض الفنانين الأجانب المهتمين بهذا الفن فى مجمع الفنون بالزمالك من مدة طويلة.. مع استخدامهم شاشات صغيرة متجاورة أو متفرقة.. أو شاشات عملاقة.

وقد أدى موضوع «الانتفاضة» بصورة تلقائية إلى فن الفكرة المفاهيمى Conceptual Art.. هذا الفن الذى بقى وتواصل منذ منتصف الستينات.. والذى سمح للاشتراك فيه لمن يرغب من الناس Free-Por-All .. والمفتوح ممارسته للكل.. بغض النظر عن امتلاك التقنيات الفنية التقليدية.. لنشاهد فى صالون الشباب.. لمياء يحيى عبدالقادر خريجة كلية الألسن.. هى ومنيب مسعد عبده الحاصل على بكالوريوس كلية الإعلام.. يقدمان عملا مركبا.. مع أنهما لا يجيدان الفن التشكيلى.. وعلى هذا المنوال هناك العديد من هؤلاء الشباب يقدمون أفكارهم.. وتصوراتهم المختلفة الاشكال إلى أبعد الحدود.

هذا الفن الجديد.. فن بديع فى بابه لم يسبق إليه مثيل.. حيث اهتم بالأفكار والمعلومات.. والموضوعات.. والاهتمامات.. كما يؤديه أى شخص على نحو ملائم.. بواسطة الكتابة.. والصور الفوتوغرافية.. والوثائق «المستندات».. والخرائط.. والجداول والرسوم البيانية.. وأيضاً الأفلام السينمائية.. وشرائط الفيديو.. واستخدام الفنانين لاجسادهم.. وقبل كل شىء بواسطة اللغة نفسها لتصير النتيجة نوعية جديدة من فن لا يراعى فيه الشكل الذى يتخذه.. لأنه فن متمتع بجميع الخصائص المميزة.. وموجود بصورة مركبة إلى أبعد الحدود فى أذهان وأفكار الفنانين.. والمتفرجين عليه.. أيضاً حيث يتطلب نوعية جديدة من الانتباه.. ومشاركة ذهنية من المشاهد الذى يشارك فى بعض الأحيان.. داخل العمل.. ويكمله..





ومن الأعمال المتميزة.. «العمل المركب Installation» للفنان وائل كمال درويش.. الحائز على جائزة اخناتون الذهبية.. والذى بدأ الفنان بفكرته الرافضة للظلم الإنسانى.. والحق المسلوب من الشعب الفلسطينى البطل.. حيث يظهر العمل على شكل أسرة ذات شواهد منصوبة.. تعبيراً عن مأساة الشعب.. مستخدماً فى تشكيلها.. الطمى والتبن والرمال.. وألواح الأخشاب القديمة.. وعدادات ذات أحجام مختلفة.. وأوراق أشجار جافة مغطاة بالشاش.. وألواح من الصفيح الصدء، وقماش كتان ذى أطراف محروق.. وأجزاء خزفية مغطاة بالطينة والرمل.

وقد مثل أحمد جلال حسن وهشام عبدالخالق حسن فى عملهما المركب الألم والدمار فى تجسيدهما البركان ثائر مملوء بالدماء البشرية.. النابضة باستمرار وأمامهما جهاز تليفزيون مظلم.. الصور المظلمة التى تبثها وسائل الإعلام ليل نهار.. التى تزيد المأساة ظلمة.. وثورة.. ودمار ويصاحب تلك الحركة الدائبة فى الدماء الثائرة موسيقى تصويرية معبرة وما يضير هذه الفكرة الاحساس باليأس والكآبة.. والظلمة والدمار.. والهلاك.. مع أن النفق المظلم الطويل يأتى فى نهايته بصيص من النور.. والأمل.. والنشاط.. والحياة المتجددة باستمرار.

## التلميذ النجيب يتحدث عن استاذه

# حامد العويضى: صنعت «اللوجو» من بطن أبو العينين..!



كان الفتى غضاً عندما بدأ دراسة الخط العربى فى الوقت نفسه الذى التحق فيه بكلية الإعلام، وكان يمارس هوايته فى تصميم الدعوات وكتابة اللوحات، وكان الفنان الكبير عبدالغنى أبو العينين يشار إليه بالبنان عندما وقعت فى يده الدعوة التى صممها الفتى، فرأى فيها موهبة متفجرة، ومن ثم طلب رؤيته، وصارت بينهما لقاءات وحوارات مهدت الطريق للفتى حتى صار واحداً أبرز فنانى الخط العربى، كما أنه متفرد فى فن التصميم، وله باع طويل فى مجال الإخراج الصحفى. وقد وضع «لوجوهات» أصبحت من العلامات المميزة لعدد من الاصدارات الصحفية، ولأن الفنان البارز حامد العويضى بار بأستاذه مازال يعتز ويفخر بأنه تلميذ تخرج فى مدرسة أبو العينين.

يقول حامد العويضى: عرفته منذ نهاية السبعينيات، كنت أعمل فى حزب التجمع وأدرس فى كلية الإعلام، ومقدم على دراسة الخط، رأى أبو العينين دعوة للحزب فسأل حسين عبدالرازق الذى اندهش لأن أبو العينين الفنان الكبير يسأل عنى، بعدها ذهبت لمقابلته فسألنى عن عمرى.. كنت ٢٢ عاماً. سألنى عن الأمشق (المشق هو كتاب الخط) قال: بتدرس على مين خط؟ قلت: على الشيخ عبدالعزيز الرفاعى فى الثلث، وعلى نجيب هواوينى فى الفارسى، والحاج عبدالقادر فى الديوانى والنسخ. ففاجأنى بقوله: هاجيب لك «كوفى» رغم أن الكوفى سأدرسه فى الصف الرابع بالمعهد. ثم قال لى: هاجيب لك كتب وأقلام (باست) إيرانى.

يضيف حامد: كنت أعرف أبو العينين بعيداً عن مسألة الخط فسألته عن اهتمامه «المتخصص» فى الخط فقال لى: كان والدى محمد أحمد أبو العينين رئيس قلم فى وزارة العدل، وكان غاوى خط عربى فأسس جمعية محبى الخط العربى، وكان يشيلنى ماكينة تصوير المستندات «كانت أيامها على النظام القديم (البروميد)» وكنت طفلاً أحمل الماكينة وأذهب بها إلى دار الكتب، كان أبى يصور مخطوطات الخطاط التركى محمد عزت والخطاط شوقى التركى يضيف حامد: كنت أعرف أبو العينين بعيداً عن مسألة الخط فسألته عن اهتمامه «المتخصص» فى الخط فقال لى: كان والدى محمد أحمد أبو العينين رئيس قلم فى وزارة العدل، وكان غاوى خط عربى فأسس جمعية محبى الخط العربى، وكان يشيلنى ماكينة تصوير المستندات «كانت أيامها على النظام القديم (البروميد)» وكنت طفلاً أحمل الماكينة وأذهب بها إلى دار الكتب، كان أبى يصور مخطوطات الخطاط التركى محمد عزت والخطاط شوقى التركى أيضا، وكان الخطاط محمد حسنى - والد الفنانة سعاد حسنى - والخطاط يوسف أحمد - أستاذ الكوفى الذى أعاد فكرة احياء الخط الكوفى من مرقده - وآخرون من أعضاء جمعية محبى الخط العربى التى أسسها والدى.

ويقول العويضى: أهدانى أبو العينين مخطوطات لمحمد عزت وشوقى التركى وأحضر لى الأشياء التى كتبها فى طفولته - وكان يدرس مباشرة على يد نجيب هواوينى وهواوينى «مصلح له فى الفارسى بالقلم الأحمر». كان بينى وبين الأستاذ عبدالغنى حوار لا يهم أحداً لكنه يهمنى جداً، وقد استمر يعطينى أقلام الخط ويتابعنى إلى أن حصلت على الدبلوم وكنت الأول على الجمهورية، وفى نفس الوقت أدرس فى كلية الإعلام. كان أبو العينين ينتمى أكثر للفنون.. كان يحضر ماكينة عرض سينما - وليس الفيلم فقط - ويعرض أفلاماً على السطوح. وربما لا يعرف كثيرون أنه اشترك فى تمثيل فيلمين. هو أحد الذين دفعوا بى لتعلم الخط والتصميم، وقد اكتسبت منه مهارة «اللوجو» وهى مهارة خاصة لا ترتبط بالضرورة بالاخراج الصحفى فلها طبيعة خاصة، وقد صنعت «لوجوهات» كثيرة من بطن أبو العينين ومنها لوجوهات صحف «كل الاسرة» ، و«الأهرام العربى»، و«العربى الناصرى» و«الأهرام الرياضى» و«القاهرة». كان يعلمنى أن الشكل له علاقة بالدلالة اللفظية للكلمة، وكلمة لها علاقة بالدلالة اللفظية، كما علمنى أن أقرأ المادة التحريرية قبل أن أرسمها.. وهذه إحدى مدارس أبو العينين فى الإخراج الصحفى.

يضيف حامد العويضى: نشاط أبو العينين لم يكن نشاطا خاصا بالصحافة فقط لكنه شخصية متعددة المواهب، هو حالة نادرة ومهارات مجتمعة وأسطى كبير، وهو أحد الذين يملكون خزائن الثقافة الخاصة بالأزياء فى جميع قرى ونجوع مصر، وهو مؤسس الفرقة القومية للفنون الشعبية، وقد عرف خصائص النسيج الثقافى المصرى ودرسها فى مواقعها من خلال تنقلاته من الشمال إلى الجنوب. وأبو العينين أحد متذوقى العمارة الكبار فقد شارك فى تصميم «بيت الحرانية» مع الراحل حسن فتحى، وهو أيضاً أحد أساتذة البوسترز والأفيش.

وأخيراً يقول الفنان حامد العويضى: أبو العينين يستحق أن ترى أعماله النور، أن يراها الجمهور.. الناس الذين أفنى حياته من أجل فنونهم، ولا أدرى لماذا لا يكون هناك متحف على غرار متاحف التشكيليين ليضم إنتاج أبو العينين التشكيلى، وكيف لا توجد لوحة واحدة له فى متحف الفن الحديث رغم أن إنتاج أبو العينين التشكيلى جزء مهم فى حركة الفن التشكيلى المصرى.

**أحمد المريخى**



# قضية الفن المسروق

**يبدو أن موضوع سرقة الأعمال الفنية الذى يحدث كثيرا أثناء الحروب ويتم تحت اشراف بل بأمر حكومات الدول الغازية يستحوذ على قطاع لا بأس به من الصحافة النمساوية فى الآونة الأخيرة رغم تهافت بعض النقاد التشكيليين الأوروبيين على إثبات العكس وإصرارهم على ما وصفوه «بالفضيحة السياسية» التى امتدت إلى معرض الفنان التشكيلى الحداثى الأشهر جوستاف كليمت.**

كلنا نعلم ما كانت تتعرض له متاحف بطرسبرج المدينة الروسية الشهيرة إبان احتلال النازى لأوروبا الشرقية وقبل اجتياح روسيا من خلال «العملية باربروسا» كما سميت حيث تأهب الروس بتهريب واخفاء معظم محتويات متاحفهم - وبعض المحتويات يعود إلى العصور القيصرية - فى مخابىء تحت الأرض لإنقاذ تراثهم وثقافتهم من الغزاة الآتين إذ كان معروفا عن هتلر ولعه بالأعمال والقطع الفنية النادرة لدى الشعوب التى كان الجنس الارى فى ألمانيا الجديدة يقوم باجتياحها وإن كنا لا نعلم على وجه الدقة متى تمت سرقة رأس نفرتيتى الذى يقال أنه كان يقضى ساعات يتأمله.

تذكرت زميلتى السويدية فى الغربة والتى كانت تدرس الماجستير فى الانثربولوجيا وفرحتها وهى تستعد للسفر إلى كمبردج لمواصلة منحتها للدكتوراه بعد ذلك كانت تعانى مرضا من الأمراض الإفريقية المتوطنة أصابها بعد فترة إقامة بين إحدى القبائل التى لم يسبق أن رأت امرأة بيضاء على الاطلاق من قبل. كذلك أصيب رأسها بالقمل وكانت النساء وهن يحممنها يتأملن شعرها الأشقر الطويل وينظفنه ورغم نسيانى لاسمها الآن إلا أن هواها كان مع الشعوب التى اختارت دراسة طريقة معيشتها وعاداتها حيث كانت تقترب فى ملابسها أو طعامها مما هو استوائى، لكن ما أذكره بشكل خاص هو تفاؤلى بكونها كانت ستعود إلى عملها فى السويد فى متحف ستوكهولم الوطنى لأنها كانت من المؤمنات بضرورة إعادة التراث المسروق إلى أصحابه مادام تم بدعاوى استعمارية أيام الامبراطوريات الأوروبية الكبرى مثل الامبراطورية البريطانية والامبراطورية الفرنسية والاستعمار الاسبانى والبرتغالى وكانت ترى مقولة أن الثقافة المتحضرة (فى وقت كانت الصفة الأخيرة ملازمة لما هو أوروبى فقط) لا يحق لها سرقة وانتزاع ممتلكات الثقافات البربرية أو البدائية بدعوى همجية الأخيرة أو عدم تقديرها أو حمايتها لما تمتلكه أو لقيمته.

وجوستاف كليمت بطل القصة الحالية هو أحد أشهر الفنانين الذين ارتبط اسمهم بالحداثة فى الحركة التشكيلية الأوروبية. نمساوى أصلا ونحن إذ نسمع أسماء مثل سلفادور دالى وماكس ارنست ورينيه ماجريت وحتى الشاعر بول إيلوار لا يمكننا أن نتناسى كليمت الأكثر «شعبية» كما أتذكر فى بريطانيا تحديدا حيث ملصقات مستنسخات أعماله الشهيرة مثل «القبلة» و«العناق» و«الأمل» بأحجام مختلفة أو على كروت وبطاقات المحبين فما هى القصة؟

أقيم فى الفترة الأخيرة معرض اختلفت عناوينه فى كتيبات الإعلان عنه باللغات الأوروبية المختلفة ما بين «كليمت - رسام النساء» وعنوان آخر كان يقول «نساء كليمت» وبالألمانية «كليمت والنساء» وبين آخر أكثر أكاديمية يقول «جوستاف كليمت والبورتريه النسائى الأوروبى». وتزامنت إقامة معرض أشهر أعمال كليمت مع عقد حزب الشعب النمساوى ( OVP ) تحالفا مع حزب الحرية اليمينى المتطرف (FPO) بزعامة يورج هايدر. كان الهدف من إقامة معرض كليمت هو «إضافة إسهام يضيف إلى المشهد الثقافى النمساوى على أعتاب الألفية الجديدة» فهل حدث ذلك؟

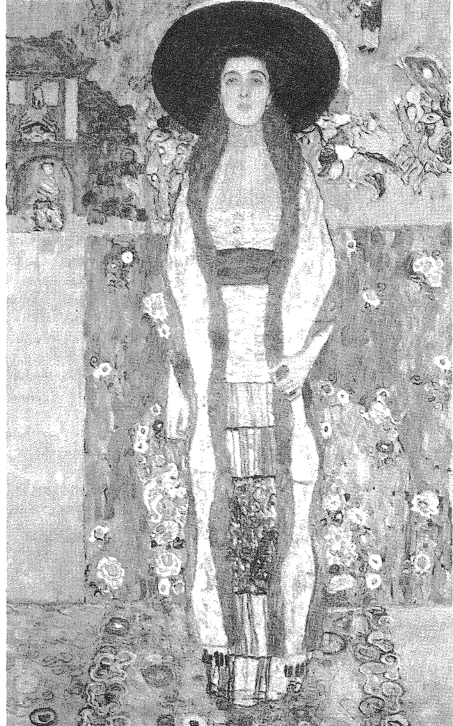
بدأت المشكلة الأولى باختيار اللوحة التى فجرت جدلا مزدوجا هائلا على صعيدين: الأول تمثيلها أو إيجازها لعنوان المعرض.. «كليمت والنساء» أو «نساء كليمت» والثانى يتعلق بملكية اللوحة لورثة سيدة تدعى هيرمين لاسس - اللوحة المختارة كانت بعنوان «سيدة بقبعة وفراء» (١٩١٠) تقع حاليا فى حيازة جاليرى النمسا - كما يعرف المتحف الوطنى بالنمسا وقد ظهرت نماذج مصغرة منها مطبوعة فى البامفليت الخاص بسلسلة المحاضرات المصاحبة وبرنامج الندوة الدولية المقامة على هامش المعرض وعلى دعوات حفل الافتتاح وحتى التذاكر كانت تحمل احجاماً مصغرة من اللوحة وهذا كله خلاف ملصق المعرض بالطبع.

فى الوقت نفسه أوضحت وزيرة الثقافة النمساوية إليزابيث جيهرر أنها سوف توافق على توصية لجنة إعادة الفن المسروق لإعادة «سيدة بقبعة وفراء» ولوحة أخرى للفنان المذكور بعنوان «بيت المزرعة بشجر البتولا» وكليتهما فى حيازة المتحف الوطنى النمساوى إلى ورثة المدعوة هيرمين لاسس.

أما موقف مدير المتحف نفسه فكان - بشهادة بعض المشاركين فى الندوة مزيجا من الأسف والارتياح فكيف يروج متحف الدولة لمعرض «الألفية» بأعمال ملكيتها موضع تساؤل؟ والمدير ذاته صرح أنه يرى الأمر «عبئاً مرهقاً». ولم تشفع له لاحقا اعتذارات من قبيل أن الأمر كان «خطأ بالتأكيد» كما قال.

وبالمقارنة غابت من دعاية المعرض لوحتان لكليمت رغم وجودها فى المعرض وهما «آديل بلوخ باور١» و«آديل بلوخ باور٢» الأولى تعود إلى عام١٩٠٧ والثانية إلى عام ١٩١٢ مع أن ملكيتها محل نزاع كذلك. وكانت ابنة أخت أحد كبار تجار السكر وهو

**سيدة بقبعة و فراء**
جوستاف كليمت
١٩١٢/ زيت على قماش
١١٠ × ١٥٠ سم



زوج الموديل المرسومة قد طالبت بإعادتهما بموجب قانون يحكم إعادة الممتلكات والأعمال المسروقة أثناء الحرب العالمية الثانية. وقد أشارت وزيرة الثقافة إلى أن وصية الموديل آديل بلوخ باور كانت تنحصر في مناشدة زوجها التبرع. بتلك اللوحات خلاف أربع لوحات أخرى إلى المتحف الحديث الذى سبق المتحف الوطنى الحالى ويقال أن الزوج لم يكن فى وضع يسمح له بتنفيذ الوصية إذ صودرت ممتلكاته عام ١٩٣٨ وتم نفيه إلى سويسرا حيث مات عام١٩٤٥.

وأفادت وزيرة الثقافة أنها لا تستطيع التفريط فى ممتلكات هى ملك للجمهورية استنادا إلى أية اعتبارات أخلاقية والسلام» ودعمتها المحاكم النمساوية باصرارها على تأمين أتعاب المحاكم على أساس قيمة الأعمال التى تنظر فى ملكيتها مما اضطر الوريثة التى - وهنا مفاجأة أخرى للقارىء العربى - بدت من أصول يهودية نمساوية، إلى سحب قضيتها من المحاكم النمساوية وتحويلها إلى المحاكم الفدرالية الأمريكية حيث فتح محاميها (أى محامى السيدة) موقعا خاصا على الإنترنت عنوانه «منهوب من النمسا».

ويلح أحد المشاركين فى الندوة على أن مجريات الأحداث بالتوازى مع طريقة الاعداد والتنظيم للمعرض بدت وكأنها تكتيك لصرف الأنظار وذلك بسبب «البهرجة» فى حفلات كوكتيل وإفطار» الهيلتون كليمت» والأسلوب الدعائى الرخيص الذى كان يعلن عن غرف النزلاء من ضيوف الندوة فى قلعة البلفدير وهو أسلوب لا يختلف فى تقديرنا وبحسب بعض ما طالعناه من إعلانات جذب فى الصحف الأجنبية بشأن ذلك الحدث عن طريقة وروح تعاملنا مع تراثنا وتاريخنا الفرعونى فى مطاعم فنادق الخمس نجوم والقرى السياحية خاصة على ساحل البحر الأحمر.

وبلغ سخط أحد الصحفيين أن علق على اشتراك هاتين اللوحتين وأقصد «آديل بلوخ باوراو» فى المعرض بأنه يشبه «التجول الاستعراضى لعشيقة بلطجى تمشى بعد سرقة دموية وهى تتباهى باصرار بأن الضحايا أعطوها المجوهرات كهدية».

لكن المريب فى تقديرنا أن أحد أمناء المتحف الوطنى النمساوى ومعرض كليمت معا إلى اقتراح فكرة الندوة الدولية التى كان مقدرا أن تستمر ثلاثة أيام وتقلصت إلى يوم واحد، المريب أن هذا الشخص كان قد حقق اسما ارتبط بمعارض اقيمت فى المتحف اليهودى فى فيينا وكان هدف الندوة التى دعا إليها دون توضيح أو التأكيد على مصدر التمويل هو مناقشة «قانون إعادة الممتلكات اليهودية التى تمت مصادرتها تحت حكم النازى».

وشاب الإعداد للندوة بعض التخبط كما غضب الكثير من الفنانين والشخصيات الثقافية المدعوة بسبب التحالف بين حزب الشعب النمساوي وحزب الحرية اليميني المتطرف واعتذروا عن عدم الحضور مؤكدين علي أن هذا موقف سياسي من ذلك التحالف.

من يعيد نساء كليمت؟

ويري المراقبون ومنهم بعض من شارك في الندوة العالمية أن «تجميل» النقاد التشكيليين وأمناء المتاحف من دول أخري مشاركة بشأن الموعد النهائي للندوة حتي اللحظة الأخيرة ربما لا يكن بريئا وأن كنا نري أن تخرصات من هذا النوع بدورها ليست منزهة أو بريئة الافتراضات وإن كان المؤكد أن الارتباكات فى هذا السياق - وهي بالمناسبة أمر يكاد لا ينجو منه مؤتمر ثقافي أو غير ثقافي في بلادنا - أدت إلي حرمان الجمهور العريض من فرصة المشاركة ولم يستعد النقاد بشكل يتفق مع امكاناتهم. مثلا قيل أن إحدي الناقدات والتى هي حفيدة أحد تجار اللوحات في فترة العشرينيات من القرن الماضي بالنمسا ممن عاصروا الحرب العالمية الثانية ولديهم اتصالات واسعة مع هواة جمع أعمال كليمت وشيل وغيرهما لم تستطع تقديم الكثير وتناولت الصحف النمساوية في مانشيتاتها إشارات واسعة إلي اعتزام الحكومة إعادة لوحة «سيدة بقبعة وفراء» إلي الورثة لكن في الوقت ذاته تم احياء الصلة اليهودية بالموضوع من خلال الإشارة إلي أن اليهود النمساويين قد تراجعوا عن تمويلهم لذلك الحدث الثقافي لأن متحف الدولة الرسمي لم يعد مهتما بمناقشات مفتوحة حول موضوعات مازالت مثار جدل فيما يختص بإعادة الفن المسروق.

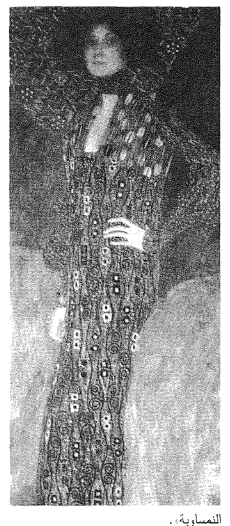
وانتقد بعض النقاد كون الصحف قد تجاهلت الحدث بعد ذلك ونشرها أسماء بعض المشاركين خطأ (وهو ما يبدو أنه يعتبر خطيئة هناك) ووصل البعض في استنتاجاته إلي أن الاخفاء والتعتيم الذي صاحب الندوة تم إما عن إهمال أو بالعمد وتصدر البعض بتحليلات أن الهدف من استدراجهم كان دعاوي خطأ بعد تنحي اليهود النمساويين عن عمليتي المشاركة والتمويل «لتمرير واجهة ايدلوجية دعائية كما لو كان الفن المسروق أثناء الحرب العالمية الثانية شيئاً يستحق أن يتم تقديمه كشكل جديد في الرسم».

يتبرعون بهذه التحليلات المركبة ولا ندري ونحن نتابع أخبار ذلك الحدث هل كل ذلك مبني علي تقييم صادق ونزيه لمجريات الوقائع كما حدثت أن تمويل اليهود النمساويين الذين يطرح البعض تصورات عن شكل وينظم الندوة لو كانت تمت تحت رعايتهم كان سيؤدي إلي تعليقات مغايرة وإلي مواقف ربما كانت ستقترب من الاشادة خاصة وأن تغطية الحدث تبين التركيز علي استخدام صفة «اليهودي» في عناوين الأبحاث كثيرا إذ اعتمدت باحثة امريكية علي اثنين من المفكرين وجامعي الأعمال الفنية من اليهودالملتزمين بفكرة «الفن اليهودي» وهما ديفيد كاوفمان ومارتن بوبير. ووردت الكلمة ذاتها «يهودي» بالحاح مرتين في عنوان بحث يخص باحثاً آخر هو ستيفن بيلر صاحب كتاب «فيينا واليهود» ١٨٦٧ - ١٩٣٨ التاريخ الثقافي» إذ حاول - كما تشير ملاحظات باحث آخر مشارك في الندوة إثبات صلة قوية بين دعم رعاة وهواة اقتناء الأعمال الفنية من اليهود النمساويين والحداثة النمساوية وبين الخلفية الايدلوجية لما أسماه بـ «حركة التحرير اليهودية» متسائلاً لماذا لا توجد رغبة في الاعتراف «بالبعد اليهودي» في الثقافة النمساوية بدءاً من عام ١٩٠٠ ومجيبا بنفسه عن سؤاله الذي وصفه المراقبون بالاستفزاز «أن فكرة فيينا عام١٩٠٠ كانت مقفلة تماماً وبحرص علي الهوية النمساوية بحيث يصبح الاعتراف بالعنصر اليهودي تقليلاً من النمساوية».

وعاد - بخبث - ينصح بأن تجاهل رعاة فن كليمت واخفاء كل موديل له وجامعي أعماله يحبط الأمل في انصهار بوتقة من التجانس اليهودي النمساوي ودعا إلي أن يقبل النمساويون في يوم ما «ماضيهم المتعدد».

كالعادة إذن نلحظ حدوث ذلك القدر الوافر والمتوقع من التباكي والابتزاز حيث روج اليهود النمساويون للفكرة التي مفادها أن فشل الندوة في تقديرهم فوت فرصة مناقشة قضية الفن المسروق في ظروف الحرب

**صورة شخصية**
جوستاف كليمت
١٩٠٢/ زيت على قماش
٨٤ × ١٨١ سم



صورة شخصية
جوستاف كليمت
١٩٠٧/ زيت على قماش
١٣٣ × ١٥٣ سم



وقوانين استعادته وتطبيقاتها وشهادات ورثة الأعمال الفنية بهدف اظهار الأمر وكأنه كله خسارة حقيقية «للفن اليهودى» وكأن كليمت ليس ملكاً لأحد سوى يهود النمسا أو بعض الورثة. حتى أن ناقداً معاصراً أشار دونما تغامز ولكن من باب الإلحاح الدعائى الممجوج ذاته أنه وإن كانت لوحات المعرض تعبر عن البورتريه النسائى عند كليمت أو المرأة النمساوية الجديدة إلا أن «جداتها كن جوديث وسالومى». وهكذا تم اختزال وخنق رحابة الفن ورحابة توجهه فى أمور يتم استثمارها بغرض لفت الأنظار ولى الاعناق

إلى كلمة «الفن اليهودى» ولهذا وجه نعرفه وهو الظهور بمظهر حماة الفن والثقافة كذلك. واعتبرت نائبة رئيس الأقلية اليهودية النمساوية أن تصريح مدير المتحف الوطنى النمساوى بانعقاد مؤتمر عن الفن المسروق يجعل أى مناقشة للقضية ضمن ثنايا ندوة أخرى أمراً هامشياً - اعتبرت ذلك «تهرباً» منه من مباحثاتها معه حول تقييم نتائج قانون استعادة الفن المسروق حيث كانت تنوى كذلك - كما هى العادة اليهودية التى نعرفها - إثارة الأسئلة حول عوائد المتحف

كما صرحت وتم التشكيك كذلك فى قيمة وجدية ما تم التوصل إليه فى ذلك المؤتمر رغم أن الحوار كان يشمل بعض اليهود المشاركين ممن لمعت أسماؤهم كثيرا - ولا تدهشوا من فضلكم - فى «المتحف اليهودى» فى العاصمة النمساوية. وهناك أكثر من متحف «للتراث والفلكلور اليهودى» كذلك فى العاصمة البريطانية.

وبلغت المزايدة ذروتها عندما عقد بعض اليهود النمساويين مقارنة بين موقف محافظ فيينا النازى «بالدور فون شيراخ» عام ١٩٤٣ حينما أقام ما اعتبره كثيرون أهم معرض يقام لأعمال كليمت على الاطلاق كنوع من إظهار المعارضة الثقافية لمركزية الحزب النازى فى برلين وبين المعرض الأخير عن «نساء كليمت» والندوة التى صاحبته مؤخراً.

أما أنا فقد تذكرت تصريح صحافى أبيض من جنوب إفريقيا كان زميلاً فى منحة مهنية معى منذ سنوات فى الولايات المتحدة، كان يتغيب كثيرا عن جلسات البرنامج لكى يذهب إلى متاحف المتروبوليتان وغيرها.

قال لى عندما سألته ما إذا كانت مشاهدته لآثارنا وآثار غيرنا ستدفعه إلى زيارة البلاد التى رأى آثارها: «لا فكل ما كنت أريد رؤيته من الآثار قد رأيته هنا».

**غادة نبيل**

# أزمة النقد وسعادةالصورة بذاتها

د. فاطمة اسماعيل

**داخلنا شئ ما يجعلنا نعشق السلطة. وصلاحية إصدار الأحكام هى أعلى أشكال هذه السلطة ، وللسلطة مؤسساتها سواء كانت رسمية أو خاصة ، ولها أفرادها عالمين أو مدعين. وأعلى حالات التشبع والتخمة بالسلطة هى التى تعكس فاشيتها وغشمها وهى اللحظة التى تسبق سقوط عروشها.**

**فهل سقط عرش السلطة عن الناقد ؟**

الناقد أحد الأفراد المتمتعين بصلاحية إصدار الأحكام ، فهو صاحب العصا السحرية لنجومية فنان وهو صاحب نفس **العصا لمن عصى .**

الآن يهتز العرش..

سلطة الكون سلطة أبدية تستمد قوتها من تطابق المشهد مع النص.

يهتز ميزان السلطة بين الفن والنقد من حين لآخر لعدم تطابق المشهد مع النص.

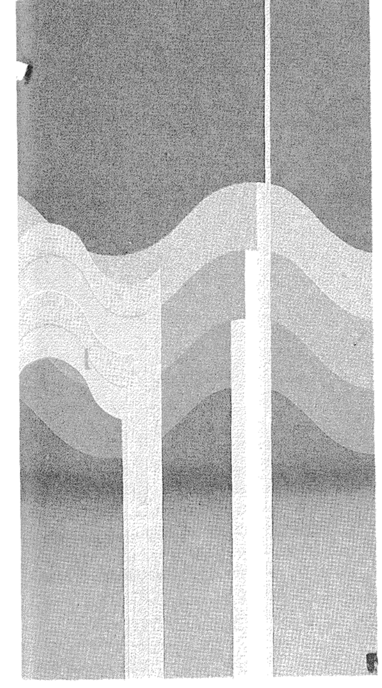
فقد جرت العادة أن يصور المبدع مشهده ، ويسجل الناقد نصا مغايرا له يكيف به حالة افتراضية من التواصل ، والافتعال فى العلاقات ينتخبها لصالحه بين المشهد وواقعه المحيط به بما تمكنه أدواته .

ومع تغير طبيعة المنتج الفنى ، نشأت مساحات جديدة فى الفن سمحت للفنان بالسيطرة على هذاالدور الذى يمثل وجودا غير متطابق فى العلاقة بين المنتج والنص ، فبدأ يضع نصه الخاص ضمانا لانطباقه مع المشهد ، وبذلك خلق آليات جديدة فى الحوار المباشر بين منتجه وجمهوره . وبذلك اهتز ميزان السلطة بين كلا المجالين الفن و النقد ، وسقط عرش الناقد صادر الأحكام .

## أزمة الناقد

دائما ما نعطى الفرصة للفنان أن يتحدث عن أزمته ، نتعاطف معه ونصدقه ، ولم يحدث ذلك مع الناقد ، ربما لأننا نرتاب فى صدق ما يقوله البعض منذ البداية ، وربما لكونهم سلطة وصلت بالبعض إلى الفاشية فى ممارساتها بالاستعلاء فى الجهل ، إلا أن ذلك فى حد ذاته إن دل على شئ إنما يدل على أن النقد بصفة عامة نقد مأزوم فى وجوده الآن ، وعلينا الاعتراف بذلك والبحث عن حلول بديلة .

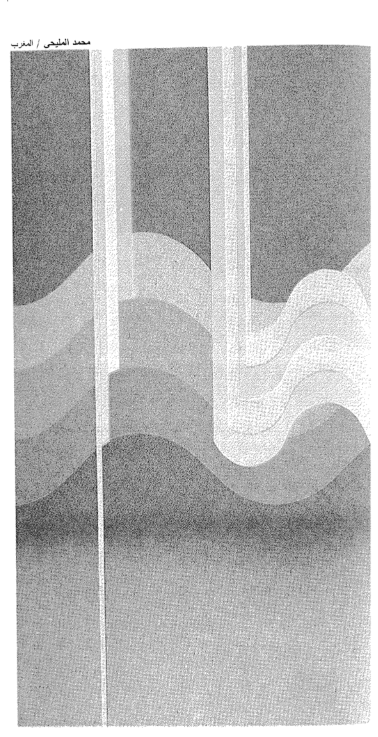
فمنذ سعى الفنان لإنتاج نصه كجزء من العمل ، أصبح دور الناقد مهددا أمام هذا التغيير الجذرى الذى طرأ على العلاقة التقليدية لهذا الثالوث : الناقد ، الفنان ، الجمهور ، وأربك هذا التغيير مساحة وجود الناقد داخل العمل وخارجه مع الجمهور ، وقد بلغت تلك الأزمة



ذروتها مع ظهور الفن المفاهيمى .

فبظهور هذا الفن تغيرت كيمياء العلاقة بين الثالوث التقليدى الذى

محمد المليحى / المغرب



ذكرناه من قبل وأنتج هذا التغير علاقات جديدة داخل عالم الفن على أثر استحداث عناصر بها مثل ظهور الكيوراتور ، والذى كان بمثابة أحد الحلول التى استعاض بها كثير من النقاد عن دورهم النقدى التقليدى .

## الحلول البديلة

إن البحث عن حلول بديلة للناقد للخروج من تلك الأزمة أمر بالغ الصعوبة، إذ كيف يحتفظ الناقد لنفسه بالقدرة على إنتاج نص يعبر عن وجهة نظره النقدية بينما الفنان حفر لنفسه قناة توصيل مباشرة فى التعبير عن وجهة نظره بين منتجه وبين مجتمعه متأملا العلاقات المختلفة المحيطة .

هناك محاولة قد تكون جديرة بالبحث وهى الانقلاب على النص من داخله ، بمعنى آخر تأمل خلالات أدوات النص كنص لغوى أدبى.

فقبل أن نتهم النقد بالإعاقة وعدم القدرة على متابعة المنتج الجديد الذى يتجارز بمدخلاته ما استقرت عليه الجهود النظرية ، علينا بالبحث عن مشكلات النص النقدى من داخله أولا.

هل أعاقت اللغة - كجنس مخالف لجنس المنتج الفنى - إمكانات التواصل مع الصورة لاختلافها كوسيط تعبير عن الوسط الأصلى للمنتج وهو الوسيط البصرى ؟

فى تلك الحالة هل نستطيع أن نقول أن اللغة لعبت دورا سالبا فى التفاعل مع العمل الفنى البصرى ؟

ومن ناحية أخرى هل يمكن أن يبتكر الناقد لجهده النظرى وسيطا مطابقا للعمل الفنى يتجاوز به خلل إختلاف النوع والجنس فى التفاعل؟

ألا يمكن الاستفادة من التطور التكنولوجى فى ابتكار بدائل وإمكانات جديدة للنص النقدى للتواصل مع الصورة ؟

فى تلك الحالة كيف يحمى الناقد تجربته من الوقوع فى مأزق مغازلة الفن على استحياء تحت دعوى التجريب ؟

ما هو نوع المنتج الذى يمكن أن يأتى النص النقدى عليه ؟ وما هى طبيعة التشابهات مع ما سينتجه ؟

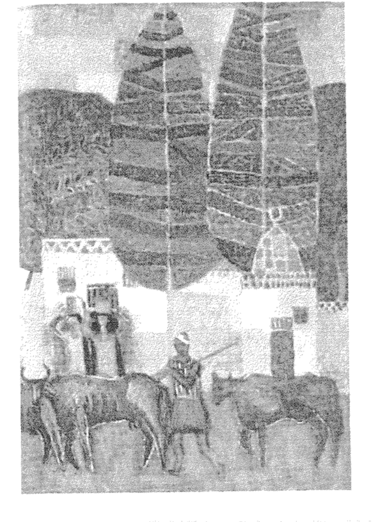
## ممارسات عبر نوعية

تلك كانت أزمة حقيقية حين بدأت إنتاج أول نص نقدى بصرى لى تحت اسم نوافذ جاء على صورة فيلم مدته خمس دقائق ، يقدم وجهة نظر نقدية من تجربة كوم غراب الفنية.

ثم استجد سؤال : هل حقيقة وأنا أنفذ هذا الفيلم كنت أبحث عن حل لأزمة ناقد ؟ أم أن تداخل المجالات والأنواع الفنية نما داخلى رغبة فى تحطيم هذا المقدس فى احترام الحدود بين الفنون والبحث عن إمكان تفاعل حقيقى دون الاهتمام بما يأتى عليه مسمى المنتج إلا أن تسعد الصورة بنفسها ؟

# فى قاعات المعارض

هند سمير



## سيد عبد الرسول...أغنية بصرية

استضافت قاعة خان المغربى أعمال التصوير والخزف للفنان الراحل سيد عبد الرسول (١٩١٧-١٩٩٥) فى الفترة من ١٦ أكتوبر الماضى وحتى ٢ نوفمبر الجارى تقديرا لعطائه الفنى الذى أثرى الحركة التشكيلية المصريةطوال العقود السابقة.

ولد الفنان سيد عبد الرسول فى القاهرة وتخرج فى معهد ليوناردو دافنشى ،كما درس بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة لمدة أربع سنوات ثم حصل على بعثة داخلية لجائزة مرسم الأقصر لمدة ثلاث سنوات لدراسة الفن المصرى ، كما حصل على دبلوم أكاديمية روما فى التصوير و دبلوم مدرسة الميداليات ،إلى جانب دراساته فى فن الخزف وشارك بأعماله فى العديد من المعارض المحلية والدولية وحاز على جوائز عدة من أهمها جائزة الإمتياز لصالون القاهرة ١٩٦٠ وجائزة الإمتياز الأولى فى ترينالى نيودلهى الدولى وحصل على الميدالية الذهبية لمعرض بروكسل ،وكان عضوا مؤسسا لنقابة الفنانين التشكيليين وصالون القاهرة والجمعية الأهلية

## أتيليه القاهرة

يفتتح مساء الأحد ٤ نوفمبر معرض الفنانة «أحلام فكرى» والتى تعرض أعمالها من التصوير الزيتى بقاعة راتب صديق، كما يفتتح فى ذات الوقت بقاعة محمد ناجى معرض بعنوان «ستة» يضم أعمال ستة من شباب الفن فى التصوير الزيتى والباستيل والتصوير الضوئى والنحت والخزف والكمبيوتر جرافيك وهم أسماء أبو بكر، سامح الطويل، ونام المصرى. ويستمر العرض حتى ١٦ نوفمبر الحالى.

ومن الأحد ١٨ نوفمبر وحتى الجمعة ٣٠نوفمبر يقام بقاعة محمد ناجى معرض الفنان/ صلاح أحمد زكى فى فن التصوير، كما يفتتح معرض الفنان التلقائى ايمن عبدالقوى بقاعة تحية حليم لتقديم أعماله من الطين المحروق.

## قاعة دروب

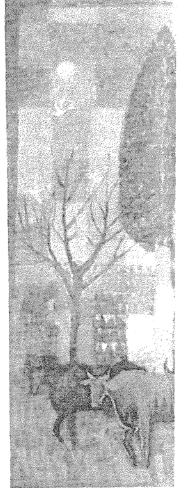
الفنان حسين بيكار هو ضيف شرف معرض «**الأعمال الفنية الصغيرة**» الذى يفتتح مساء الثلاثاء ٦ نوفمبر ويضم المعرض أعمال ٢٧ فنان يعرضون إبداعاتهم فى اعدة مجالات. يستمر المعرض حتى ٢٧ نوفمبر.



## قاعة بيكاسو

يقدم لنا الفنان نهاد بهجت «لوحاته المتمردة» بقاعة بيكاسو بالزمالك.. الذى يتناول مشاهد من الحياة المصرية اليومية ذات الطابع الشعبى والمنفذة بالألوان الزيتية. المعرض مفتوح يومياً من العاشرة صباحاً حتى التاسعة مساء ويستمر العرض حتى العاشر من نوفمبر.








أفتتح الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة فعاليات الدورة الواحدة والعشرين لبينالى الإسكندرية لدول البحر المتوسط الذى يقام فى الفترة من٢٥ أكتوبر الماضى وحتى ٨ نوفمبر الجارى بمتحف الفنون الجميلة ،وتتضمن الإفتتاح معرضا لضيوف شرف البينالى باتيليه الإسكندرية



للفنون الجميلة وله مقتنيات فى كثير من المتاحف الدولية التى حرصت على عرض أعماله الفنية كشاهد على تنوع الفن المصرى فى الستينات إذ واكبت أعماله الإهتمام القومى بتمجيد الفلاح والعامل ومع تصاعد المد الثورى أصبحت لوحاته كالشعر العامى أو الموال الشعبى ..أغنية بصرية تعبر عن التجسيد الجمالى لحياة الطبقة العاملة خاصة فى الريف وفى الصعيد فقد كانت موضوعاته المحببة هى الفلاحات والمراكب فى النيل وحاملات القلل والتحطيب وغيرها من مظاهر الحياة الشعبية .

كما تأتى خصوبة سيد عبد الرسول من تجمع ثلاثة محاور فى فنه الأول هو تأثره باستاذ الأجيال راغب عياد وهو الجانب الموضوعى والمحور الثانى يكمن فى تأثره بالفن الفرعونى من ناحية أسلوب تحريك الأشكال على حوائط المقابر ،أما المحور الثالث فهو تأثره بالفنان الإيطالى الأشهر ماسيمو كامبيلى وهو ظاهر فى تنغيم المساحات والملمس السطحى الخشن والتدرج الناعم.

## مجمع الفنون بالزمالك

- رؤية معاصرة للطبيعة وللفن الفرعونى يقدمها لنا الفنان يحيى على أبو حمده فى معرضه بقاعة أختاتون (٢) والذى يفتتحه الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة مساء السبت الموافق ٣ نوفمبر ويستمر حتى يوم الاثنين ١٩ نوفمبر يومياً من ١٠ صباحاً حتى ١٫٣٠ ظهراً ومن ٦ حتى ١٠ مساء عدا أيام الجمع.

## مركز الهناجر

افتتح معرض تحولات.. تصوير الفنان وجيه وهبه ويمتد العرض حتى الثامن من نوفمبر الحالى من العاشرة صباحاً وحتى العاشرة مساء يومياً

## قصر التذوق

- يقيم قصر التذوق بسيدى جابر صالون الخريف فى أوائل نوفمبر ويستمر حتى منتصف الشهر ويضم أعمال ٧٠فنان سكندرى من بينهم الفنانين عادل المصرى، معتز الصفتى، ريم حسن.

## خان المغربى

يفتتح مساء ٦ نوفمبر معرض الأخوين أدهم وسيف وانلى حيث يعرض لهما اسكتشات ملونة وتصوير زيتى ويستمر المعرض حتى ١٥ نوفمبر.

كما تقيم القاعة سوق عكاظ للمشغولات الفضية وأشغال المعادن والكليم العربى فى الفترة من ٢٥ نوفمبر وحتى نهاية ديسمبر القادم.





# التذوق
# الدليل إلى قراءة اللوحة

هبة عنايت

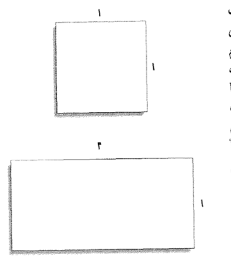
**أغلب الناس يتوقفون عند الجانب الموضوعى أو الأدبى وهم يشاهدون لوحة مرسومة. ولا يحفلون كثيرأبالقيم التشكيلية التى بنى عليها الموضوع، مما يجعلهم فى حيرة من أمر ما يشاهدونه من أعمال تجاوزت الأكاديمية. مثال ذلك أن البعض عندما ينظر إلى لوحة تمثل طفلاً باكياً فإن مشاعرهم تتحرك وتجنح بهم بعواطفهم إلى الإعجاب الشديد بهذه اللوحة أيا كان مستواها من الناحية الفنية.**

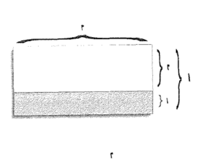
وإذا كان المشاهد ممن يحبون البحر - على سبيل المثال - فإن أى لوحة تصور بحراً فهى فى نظره تستحق الإعجاب بصرف النظر عن العلاقة بين لون البحر والشاطىء والسماء. والبعض يكفيه عندما يشاهد لوحة لفتاة أن تكون ذات ملامح أنثوية بارزة. وحبذا لو كانت زرقاء العينيين صفراء الشعر ناهدة الصدر...

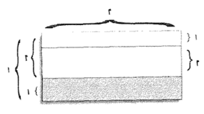
ومرجع ذلك أننا لم نتعلم كيف نرى اللوحة وكيف نقرؤها وكيف نتذوقها مثلما تعلمنا ذلك بالنسبة لتذوق الأدب والشعر ضمن برنامج الدراسة الثانوية. فكيف يمكن تذوق فن لا نعرف أصوله وقواعده؟

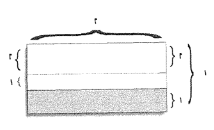
الذين يعرفون قواعد لعبة كرة القدم يستمتعون بمشاهدتها أكثر من غيرهم ممن لا يعرفون قواعدها. وكذلك الحال بالنسبة للرياضات الأخرى

ومن يتصور أن استمتاعه بسماع الموسيقى السيمفونية يجعله يسرح بخياله بعيداً فهو مخطىء لأن ذلك يعنى أنه لا يتابع العزف لأنه لا يعرف قواعد هذه الموسيقى وحركاتها وتوزيعها على الآلات المختلفة. وهذا لا يعود إلى الموسيقى الغربية الكلاسيكية وحدها، وإنما يسرى أيضاً على الموسيقى الشرقية وحدها، وإنما يسرى أيضا على




الموسيقى الشرقية. فنحن نسمع مثلا كلمة «بشرف» بفتح الباء وتسكين الشين، لكن كم منا يعرف ما هو «البشرف»؟ أما الذين يعرفون أنه قالب موسيقى يتكون فى العادة من أربع حركات يتخلل الأخيرة منها إيقاع سريع يسمى المارش، فهؤلاء يستمتعون حقيقة بهذه الموسيقى.

وإذا انتقلنا إلى اللوحة الفنية، فإننا إذا عرفنا كيف نقرؤها فسوف تتحقق لنا متعة التذوق. وبادىء ذى بدء نقول إن اللوحة الفنية لها بنيان داخلى مجرد. ولا نبالغ عندما نقول إن هذا البناء يخضع لقاعدة رياضية مجردة تنتظم الفنون كلها بل الكون كله.

وبناء اللوحة يبدأ من حدودها الخارجية. فإذا افترضنا أنها مربعة فإن ذلك يعنى أن نسبتها واحد إلى واحد أياً كان طول الضلع. والفنانون عادة لا يقبلون على رسم لوحات مربعة ربما لأن نسبة واحد إلى واحد هى نسبة أولية بسيطة مثل الايقاع المربع فى الموسيقى والذى تتساوى فيه الأزمنة بين كل ضربة وأخرى من الضربات الأربع. كما يمكن أن يكون هناك تفسير آخر لنأى الفنانين عن اللوحة المربعة، وهو أن الفنان - كباقى البشر - يرى الطبيعة بعينين اثنتين على وضع أفقى واحد مما يجعل المشهد أمامه متسعاً أفقيا وليس رأسيا وبطبيعة الحال ليس مربعاً. ومع ذلك فالفنانون لا يرفضون الشكل الرأسى، ولهذا أسباب سنتعرض لها فيما بعد.

فماذا لو ضممنا مربعين إلى بعضيهما؟ بديهى أن الشكل سيكون مستطيلاً. وستكون نسبة الضلعين إلى بعضهما واحداً إلى اثنين. وستعطى علاقة مريحة للعين. ومع ذلك فمساحة اللوحة ما زالت تخضع لنسبة بسيطة بين الطول والعرض. أما إذا جعلنا النسبة اثنين إلى ثلاثة فستكون نسبة مركبة أكثر تركيباً... وهكذا.

وهذا الحديث يطرح أمامنا سؤالا: هل

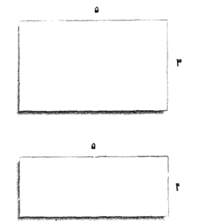
يضع الفنان هذه المقاييس فى اعتباره عندما يشرع فى رسم لوحة؟ وبمعنى أدق هل يلتزم مسبقا بهذه المقاييس؟ الإجابة: لا. فبعض الفنانين لديهم لوحات بمقاسات مختلفة بيضاء معدة للرسم سواء كانت ورقاً للألوان المائية أو قماشاً للألوان الزيتية، يختارون من بينها ما يرونه ملائماً لموضوعاتهم. وبعض الفنانين يفضلون إعداد اللوحات بمقاييس خاصة تناسب التصميم الأولى الذى وضعوه والذى يتصورونه محققاً لفكرتهم. وينجح الفنان فى ذلك بقدر ما أوتى من موهبة فطرية تنميها الدراسة وتصقلها التجربة.

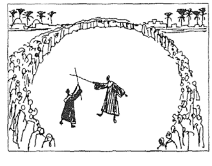
ومعنى هذا أن عملية الإبداع تنبثق من داخل الفنان مرتكزة على قاعدة غير مدركة إدراكاً واعيا ولا يحددها الفنان سلفاً. وخلاصة القول إن الإبداع الفنى يأتى مصحوباً بقاعدته تلقائياً. أما رصد القواعد فنحن نستشفها ونتبينها بعد اكتمال العمل الفنى. وهذا شأنه شأن الإبداع فى الشعر. فالشاعر عندما تكتمل لديه صورة المعنى الذى يريد التعبير عنه فهو يقول الشعر - ونفترض أنه عمودى تقليدى - من بحر معين مكتمل الوزن والقافية دون أن يحسب ذلك مسبقا، كأن يقول: سأكتب قصيدة رائية ومن البحر الواسع، مثلا. فهذا سيكون نظماً مصنوعاً متكلفا،.

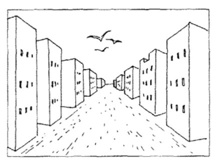
ونحن نعلم أن العرب كانوا يتكلمون لغتهم الفصحى قبل أن توضع قواعدها بقرون.

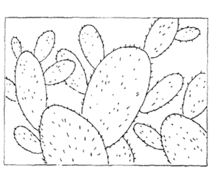
وإذا كنا نتكلم عن القواعد والالتزام بها بشكل عام، فالخروج عنها يكون مقبولاً أحياناً، كما نسلم بأن لكل قاعدة استثناء.

وعندما نشرع فى رسم لوحة فإن كل خط رئيسى سيشكل علاقة أساسية فى التكوين والبناء. ومثال ذلك الشكل المصاحب. فالخط الذى رسمناه ليقسم اللوحة إلى قسمين هو خط أساسى فى بناء التكوين، ويمكن أن نعتبر المساحة السفلى للأرض والعليا للسماء. وإذا دققنا الملاحظة سنجد أنهما بنسبة واحد إلى اثنين. وسنجد أيضا أنها هى نسبة ضلعى







اللوحة نفسها. وبطبيعة الحال فإن عينى المشاهد ترتاح لهذه النسبة قبل أن تدرك العلاقة الرياضية المجردة بين الاثنين. وهذا المنطق يسرى على أى نسبة أخرى سواء كانت اثنين إلى ثلاثة وثلاثة إلى خمسة... وهكذا. وإذا أضفنا إلى الشكل خطاً أفقيا آخر يقسم المساحة العليا إلى قسمين فأين يا ترى سيكون أفضل موضع لهذا الخط؟ الجواب هو لو أننا استطردنا فى نسبة واحد إلى اثنين فإن هذا الخط الجديد سيكون مكانه فى أحد موضعين: الأول هكذا والثانى هكذا ومعنى هذا أننا نحافظ على وحدة الإيقاع (واحد إلى اثنين) ونستطرد فى ترديده كما هى الحال فى الموسيقى.

وتقسيم اللوحة أفقيا ليس هو التكوين الوحيد إذ يمكن تقسيمها رأسياً أو وترياً (من الزاوية إلى الزاوية) أو دائرياً أو بيضاوياً. وكل نوع من هذه التقسيمات يقوم كأساس لتكوين معين. ويقوم مقام الهيكل العظمى للجسم.

ولنأخذ التقسيم الوترى على سبيل المثال لنتبين أنه أساس لمنظور هندسى يمثل شارعاً وعلى جانبيه عمائر، حيث يظهر كما فى الرسم المصاحب.

أما التكوين الذى يقوم فيه الشكل البيضاوى كأساس فهو يبدو كالرسم المصاحب ويمثل نبات التين الشوكى الذى تتردد فيه البيضاويات كتفعيلة متباينة المساحات.

وإذا كنا قد استعرضنا فى عجالة الخطوات الأولية لبناء اللوحة، فيمكننا أن نتوقف عند هذا الحد لنواصل الحديث فى العدد المقبل.

# الثقافة المرئية



المهرجان التجريبى بين القضايا والعروض

أوبرا ريجوليتو .. منهج الإخراج

الشيطان يرقص على المسرح الحديث

فى دراما ليست مثالية ... الخير ينتصر أحيانا

«أيام السادات» ...
السينما والسياسة

سينما الشباب تشيخ فى عز الشباب

سينما خارج الحدود

المسرح والسينما : قراءة نظرية

# المهرجان التجريبى بين القضايا والعروض

**يثير مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بتوالى دوراته المختلفة العديد من القضايا الفنية والمسرحية التى تتجدد كل عام، والتى تحتاج إلى التعاون والتكاتف بين جميع المتخصصين والمهتمين لدراستها والبحث عن الحلول أو الاجابات لتلك القضايا أو بعضها!!**

من أهم تلك القضايا الأساسية:-

أولا : **مدى استفادة المسرح المصرى والعربى من أنشطة وفعاليات هذه الاحتفالية السنوية؟**

ثانيا: **مدى تأثر أعمال المبدعين المصريين والعرب بمشاركاتهم المتوالية فى أنشطة وفعاليات المهرجان؟**

ثالثا: **مدى نجاح المهرجان بأنشطته وعروضه فى تحقيق قاعدة جماهيرية حقيقية تستفيد من هذه الأنشطة وتستمتع بالعروض؟**

وبخلاف تلك القضايا الأساسية هناك بعض القضايا الفرعية الأخرى ومن أهمها ضرورة الاعلان عن المعايير الفنية الخاصة بكل من:-

١ - اختيار العروض العالمية والعربية المشاركة بالمهرجان سواء داخل المسابقة الرسمية أو على هامش المهرجان حيث من المعروف أنه يتم سنوياً تشكيل لجنة دولية تضم مجموعة من المسرحيين العالميين ولا يتضمن تشكيلها أى مسرحى مصرى أو عربى! وهو ما أثار فى هذه الدورة الكثير من الجدل حول استبعاد العرض اليابانى وبعض العروض العربية من المسابقة الرسمية وذلك على سبيل المثال.

٢ - اختيار العروض المصرية المشاركة حيث يتم تشكيل لجنة عليا للمشاهدة تتكون سنويا من نفس الاعضاء تقريباً، وتتحدد مهمة هذه اللجنة باختيار عرضين فقط داخل المسابقةالرسمية من حوالى أربعين عرضاً يتم مشاهدتهم فى مدة لا تزيد عن عشرة أيام على أكثر تقدير!! وقد أثارت اختيارات اللجنة هذا العام الكثير من الجدل أيضاً حول استبعاد بعض العروض ومنها زهرة الصحارى وعرض نص الليل لهيئة قصور الثقافة، وذلك مع تكرار اختيار عروض فرقة الرقص الحديث!!

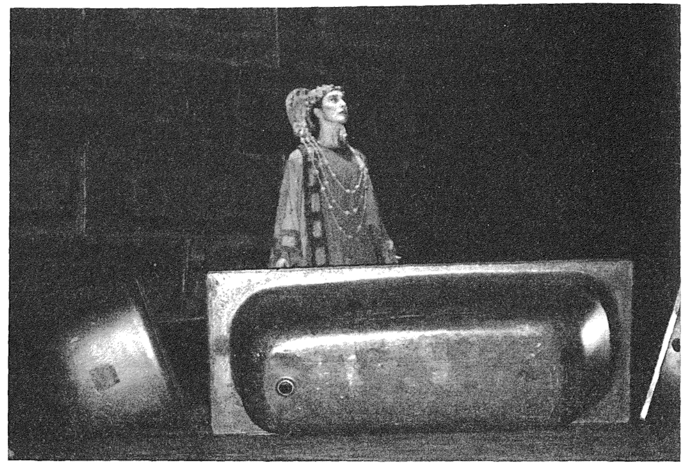
٣ - اختيار العروض الفائزة حيث كثيرا ما تختلف اختيارات لجنة التحكيم الدولية مع اختيارات النقاد والمسرحيين المتابعين لعروض المهرجان!!، ويتضح ذلك من خلال الكتابات النقدية بالنشرة اليومية والندوات التى ينظمها المهرجان!!

٤ - اختيار المشاركين فى الأنشطة المختلفة للمهرجان حيث أن طبيعة المهرجان تفرض التجديد والتغيير ومع ذلك نجد ثبات تشكيل جميع اللجان وإذا كان هذا منطقيا بالنسبة لبعض اللجان المنظمة والتى تحتاج إلى تراكم الخبرات كالعلاقات العامة والتجهيزات الفنية يكون من غير المنطقى ثبات باقى لجان الإعلام والنشر والندوات وغيرها.

٥ - يتصل بكل ما سبق بصورة مباشرة أيضا اختيار السادة المكرمين سنويا وأعضاء لجان التحكيم والمشاهدة، وهو ما يثار حوله الكثير من الجدل أيضاً، وعلى سبيل المثال تتكون لجنة المشاهدة العليا المصرية من ستة أفراد أغلبهم فوق الستين وبالطبع لا نشكك فى قدراتهم وأستاذيتهم وحاجتنا لخبراتهم ولكن لا يمنع ذلك من انضمام عضوين على الأقل يمثلون جيل الشباب، خاصة وأن التجريب فى الستينات يختلف كثيرا مع التجريب فى بداية هذا القرن الحالى. هذا مع ضرورة تجنب مثل تلك المهاترات التى حدثت هذا العام نتيجة للخلافات بين أستاذين أكاديميين أحدهما باللجنة، والآخر مؤلف لعرض مرشح للمشاركة، وقد وصلت حدة الخلافات إلى الصحف وهدد كل منهما باللجوء إلى القضاء!! وبعيداً عن تلك القضايا الفرعية التى قد يسهل المجادلة فيها نعود إلى تلك القضايا الأساسية والتى تحتاج منا إلى كثير من الرصد والتحليل.

بداية لا بد وأن نقرر بأن هناك تأثيرا كبيرا يمكن رصده من خلال الدورات المختلفة للمهرجان على خريطة الإبداع المسرحى المصرى والعربى، ولكن مما لا شك فيه أن هذا التأثير لم يكن ايجابيا فقط - بالرغم من كثرة إيجابياته - حيث ظهرت بعض الآثار السلبية ولعل من أهمها ظهور جيل جديد من أدعياء الإبداع الذين عملوا على النقل والنسخ من العروض الأجنبية دون وعى، واهتموا كثيراً بالشكل على حساب المضمون فأهملوا الفكر والقضايا المصيرية والتحديات التى نواجهها، وتناسوا اننا مجتمع نامى يحتاج لتضافر جميع الجهود للبناء والتعمير ومواجهة التحديات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، واننا لابد أن نحافظ على هويتنا ولا نسمح بتلك الدعاوى الهادمة التى تحاول النيل من تراثنا وعاداتنا وتقاليدنا الدينية، أما عن أهم الايجابيات التى حققها المهرجان فأعتقد أنه قد نجح فى ترسيخ مفاهيم الحرية والتجريب والقدرة على الابتكار، وأنه قد نجح فعلا فى تحريك مياه البحيرة الراكدة، فأصبحنا جميعاً نهتم بجميع عناصر السينوغرافيا (الرؤية التشكيلية)، (وخاصة لغة التعبير الحركى أو الرقص التعبيرى وكذلك الإضاءة وضرورة توظيفها دراميا)، كما أصبحنا نتعامل مع الإيقاع العصرى السريع الذى يتناسب مع روح العصر.

ويتضح مما سبق أن المسرح المصرى والعربى قد استفاد كثيرا من تنظيم هذا المهرجان وتوالى دوراته، وأنه قد نجح فى التأثير على المبدعين فى مختلف مجالات الإبداع المسرحى من خلال الأنشطة المختلفة للمهرجان



## المشاركة العالمية

شاركت في أنشطة وفعاليات هذه الدورة فرق (٢٨) ثمانية وعشرين دولة أجنبية وذلك بعد اعتذار كل من البوسنة والهرسك، ولاتفيا، باكستان.

وقد شاركت هذا العام فرقتين لأول مرة تمثل أحدهما الصين والأخرى تايلاند.

هذا ويحسب لإدارة المهرجان رفضها الشديد والقاطع للمشاركة الإسرائيلية خلال دورات المهرجان المختلفة، وهو الموقف الذى يتخذه ويصر عليه المثقفون العرب فى مختلف نقاباتهم وهيئاتهم وتجمعاتهم الثقافية،

ومشاركة الصين وتايلاند هذا العام لأول مرة مع مشاركة اليابان كسب كبير لاتاحة الفرصة لنا للاطلاع على ثقافات ومسرح الشرق الأقصى بطبيعته الساحرة، واعتماده على الأساطير وكثير من التقاليد المتوارثة من المسرح التقليدى «الكابوكى» مع ذلك التوظيف الراقى لمختلف التقنيات الفنية الحديثة فى عروضهم التجريبية. والحقيقة التى يجب ذكرها فى هذا الصدد أنه بالرغم من هذا العدد الكبير من العروض الأجنبية المشاركة إلا أن العروض المتميزة والتى استطاعت تحقيق التواصل مع الجمهور، والحصول على إعجابه وتقديره وبالتالى قد التزم فيها الجمهور بالمشاهدة حتى نهاية العرض هى عروض قليلة جدا قد تحصى على أصابع اليد الواحدة نذكر منها الكترا الإسبانى، روميو وجوليت الإيطالى وكذلك المجرى، وكارمن فونيرى للمسرح الجوال البولندى، ودون ميعن الرومانى، وبيت العرائس اليابانى.

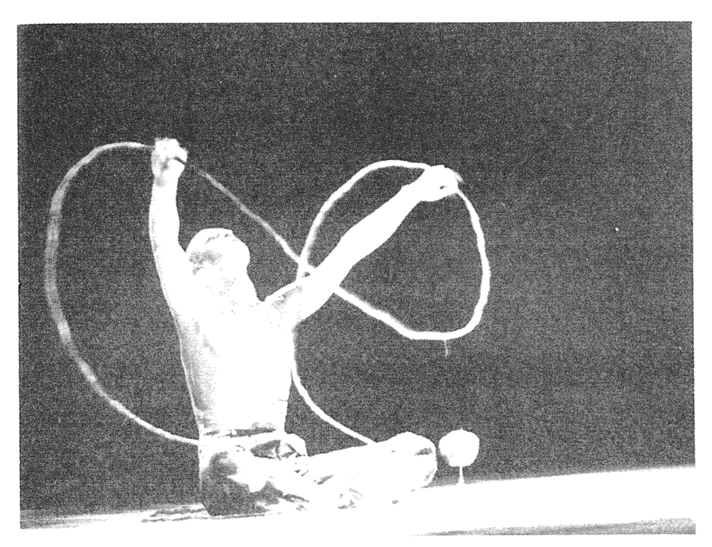
## المشاركة العربية

شاركت فى هذه الدورة فرق أربعة عشر دولة عربية قدمت ثمانية عشر عرضا (حيث شاركت كل من تونس والعراق وفلسطين والإردن بفرقتين). وافتقدنا هذا العام ولأول مرة المشاركة اللبنانية، وهى مشاركة غالية لما تتمتع به الفرق اللبنانية من خبرات فينة راقية استطاعت أن تؤهلها للحصول على بعض الجوائز بالدورات السابقة للمهرجان.

والحقيقة أن المستوى العام للعروض العربية بصفة عامة لم يكن على المستوى الفنى المنشود، وذلك ليس فقط لغياب السمات التجريبية فى كثير من العروض، ووقوعها فى فخ التقليدية والكلاسيكية، ولكن أيضا بسبب ضعف المستوى الفنى العام، وأنا كان هذا لم يمنع من تميز بعض العروض المشاركة فنياً، أو تميز بعض المفردات الفنية فى بعض العروض الأخرى.

ويمكن إجمال العروض العربية التى استطاعت تحقيق التواصل مع الجمهور، وكذلك اكتساب اعجاب المتخصصين والنقاد بحوالى خمسة عروض على الأكثر وهى:-

العرضين الفلسطينيين وبعدين؟ (لفرقة عناد)، وقصص تحت الاحتلال (فرقة القصبة)، والعرض الاردنى كوميديا حتى الموت (لفرقة نقابة الفنانين) والعرض المغربى مسك الليل (للفرقة الجهوية للمسرح) والعرض العراقى ذهان (لفرقة المسرح الراقى)، وأن كان هذا لا يمنع من تميز بعض المفردات الفنية فى بعض العروض الأخرى مثل التقنية العالية فى الإضاءة لمجموعة المشاركين فى العرض التونسى الآخر نواحى (لفرقة المسرح العضوى)، وجرأة النص



والتناول الفكرى لعرض الإمارات كوكتيل (لفرقة مسرح الشارقة الوطنى)، والاجتهاد الواضح والاحكام الفنى للعرضين الجزائرى المرسطان ٢ - صنهاجى (لفرقة مسرح البليرى)، والعراقى سيدرا للفرقة القومية للتمثيل وان كان يؤخذ على كل منها صعوبة التناول والطرح الفكرى.

وتبقى الحقيقة المؤكدة فى هذا المهرجان وهى هذا المستوى الفنى الراقى الذى شاركت به فلسطين.

## قضية الصراع العربى الصهيونى

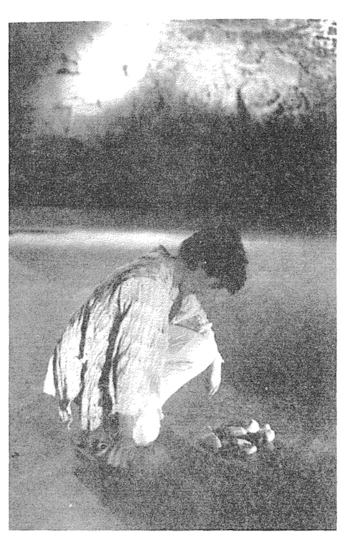
من الطبيعى أن تفرض قضية الصراع العربى الصهيونى نفسها على العروض الفلسطينية، وكذلك أحداث الانتفاضة الأخيرة، وكنت أتوقع ومعى الكثيرون أن تأتى العروض الفلسطينية مباشرة تتسم بالخطابية والحماس، ولكن كم سعدت حينما خاب ظنى، وشاهدت هذين العرضين الرائعين، وبعدين؟، وقصص تحت الاحتلال.

وبعدين

قدمت هذا العرض فرقة «عناد» التى تأسست عام ١٩٨٧ اعتمادا على جهود بعض الهواة، ولكن بعد انطلاق اثنان من المؤسسين لدراسة المسرح وعودتهم للفرقة، تحولت إلى الاحتراف وسجلت تحت مظلة وزارة الثقافة الفلسطينية لتصبح هى الفرقة الوحيدة فى منطقة جنوب فلسطين. والفرقة تهتم كثيراً بعروض الأطفال وتذهب إليهم لتقديم عروضها فى تجمعاتهم. ينقلوا لنا صورة واقعية عن معاناة الشعب الفلسطينى تحت نيران الاحتلال الغاشم والتعسف الصهيونى ويبدأ العرض الذى قامت بإخراجه الفنانة/ رائدة غزال (عن ارتجالات لأعضاء الفرقة) بدخول الجمهور إلى قاعة المسرح من خلال نفق ضيق مظلم يشعرنا بالدخول إلى أحد الملاجىء تحت الأرض، ولنلتقى فى الطريق ببعض جثث الشهداء والجرحى، ونشاهد لقطات تليفزيونية للتدمير والقصف، وذلك كله على أصوات القنابل والمدافع والرشاشات، وحينما نصل إلى قاعة المسرح الأشبه بالخندق يفاجئنا الجميع بالسؤال الذى يطرحونه على أنفسهم وعلينا (وينك) أين أنت؟ أين أنتم؟ وتستمر التداعيات مع أصوات القذف، والربط بين أحداث الماضى الجميل والحاضر المؤلم والمستقبل فى نسيج واحد مع الأغانى الشعبية وذكريات الطفولة، والإصرار على الحياة، وينتهى العرض بدعوة الجمهور للمشاركة، ومنحهم قطعا من الحجارة رمزاً للصمود والإصرار على المواجهة.

## المشاركة المصرية

شاركت مصر فى هذه الدورة بخمسة عشرة مسرحية تجريبية، تم إنتاجها خصيصاً للمشاركة فى المهرجان، وبالتالى فقد تم تقديم أغلبها لأول مرة فى حين نجحت عروض قليلة فى تقديم بعض ليالى عرض قبل مشاهدة اللجنة ومن بينها أبو الهول يبكى سراً، عشاق المترو بمسرح الطليعة، وبالطبع فإن هذا الخطأ يتكرر سنوياً ولم نفكر فى كيفية التغلب على تلك المعوقات التى تواجه المبدعين، حيث يأتى المهرجان كل عام مباغتة!! والشىء العجيب الذى لا أستطيع تفسيره إلى الآن هو



تنافس جميع فرق الدولة بمختلف توجهاتها فى إنتاج عروض تجريبية للمشاركة فى هذا المولد السنوى، فإذا كانت العروض التجريبية هى من مهام مسارح الطليعة، والغد للعروض القومية التجريبية، والشباب. (وإلى الآن لا أدرى لماذا الإصرار على وجود ثلاث فرق متشابهة بالرغم من تقليص ميزانياتها وتخفيض عدد عروضها!!) فلماذا الإصرار من باقى المسارح الأخرى على المشاركة؟ حيث يشارك المسرح القومى بعرض محطة هاملت، ويشارك المسرح الحديث بعرض أبالسة الورق، والشيء المؤسف أن معظم تلك العروض تكتفى بتقديم عرضين أثناء المهرجان أو تكمل نصابها القانونى فى أحسن حال وهو تقديم خمسة عشر ليلة عرض فقط!! وفى إطار هذا التنافس بين مسارح الدولة لا تكتفى كل فرقة بالمشاركة بعرض بل يشارك بعضها بعرضين أو ثلاث مثل مسرح الطليعة الذى يشارك أيضاً بعرضٍ فى الطريق إلى ولاحته أما مسرح الشباب فقد شارك بعرضين هما: - السيد زرزور، ومين شجيع السيما؟ فى حين يشارك مسرح الغد (الفرقة القومية للعروض التجريبية بعرضين هما حريم الملح والسكر وزهرة الصحارى، وأسهم مركز الهناجر للفنون بعرضين (هما فيدرا سيدة الأسرار، وفات الميعاد) خاصة وهو مركز تتسم عروضه بالتجريب والاعتماد على ابداعات الشباب، وأسهمت هيئة قصور الثقافة هذا العام بأربعة عروض تقدم على مسرح النيل بعد افتتاحه الجديد (وهى: نص الليل، وليل مالوش آخر، وآخر الشارع، والقداس الأسود)، وقدم مركز الجزيرة للفنون التشكيلية عرض القادمون. واسهمت دار الأوبرا المصرية (المركز الثقافى القومى) بفرقتها للرقص الحديث بقيادة وليد عونى بعرض جديد هو سترة النجاة تحت المقعد وهى الفرقة التى سبق لها أن شاركت فى معظم الدورات السابقة للمهرجان بعروض سقوط إياروس (١٩٩٢)، تناقضات (١٩٩٣)، حفريات تدعى أجاثا (١٩٩٤)، الغيبوبة (نجيب محفوظ) ١٩٩٥، المقابلة الأخيرة (تحية حليم (١٩٩٦)، صحراء شادى عبدالسلام (١٩٩٧)، أغنية الحيتان (١٩٩٨)، حارس الظل (١٩٩٩)، شهر زاد (٢٠٠٠)، هذا وقد حصل عرض الأفيال تختبىء لتموت عام (١٩٩٥) على جائزة أفضل سينوغرافيا (بالدورة السابعة).

وإذا كان من الصعب أو المستحيل أن نلقى الضوء على جميع العروض المصرية المشاركة فى هذه الدورة من خلال مقال واحد، فإننى لذلك سوف أتناول العرضين اللذين تم اختيارهما بالمسابقة الرسمية مع الإشارة إلى تجربة مهمة قدمت كثيراً بالخارج وتقدم لأول مرة بمصر وهى عرض فى الطريق إلى ولاحته حيث يعتمد العرض الذى قام بكتابته وإخراجه أحمد العطار على جولة بالاتوبيس تدور خلالها قصة حب بين فتى وفتاة، ومن خلالها يتم استعراض كثير من جميع الأحداث الاجتماعية المعاصرة التى يشارك فى تقديمها وليد مرزوق وربا الشامى وذلك خلال ساعة هى مدة الرحلة أو العرض والتى يتم خلالها أيضاً عرض بعض اللقطات المصورة عن طرق الفيديو.

## فيدرا سيدة الأسرار

هذا هو العنوان الذى اختارته مجموعة العمل لتلك المعالجة الجديدة التى قدمها محمد أبو السعود لأسطورة «فيدرا» وهى بلا شك معالجة مختلفة عن تلك المعالجات السابقة للمبدعين سينكا وكورنى وراسين، وهو يحاول من خلال معالجته تلك طرح أزمة جيل جديد يحاول الحصول على مزيد من الحريات وتكسير جميع القيود، وبرغم جرأته ومحاولته الاقتراب من محاذير (تابوهات) الجنس والدين إلا أنه سرعان ما يترك الرأى الأخير للجمهور مخيراً إياهم بين استخدام الخناجر أو الشموع. وقد قام بإخراج العرض وبطولته الفنان الشاب: هانى المتناوى، وبتجسيد شخصية «فيدرا» الفنانة: نورا أمين فى حين قام محمد شندى بتجسيد شخصية الأب أما شخصية الراوية سيدة الأسرار فقد قدمتها بوعى الفنانة: حنان يوسف. وبرغم اختلاف الآراء حول بعض القضايا التى طرحتها المعالجة الجديدة إلا أن الكثيرين اجمعوا على جرأة المعالجة وعلى نجاح المخرج فى توظيف التقنيات الفنية وخاصة الإضاءة، وفى اختيار وقيادة مجموعة الممثلين المتميزين.



## سترة النجاة تحت المقعد:

كعادة وليد عونى فى تحقيق المفاجأة وإحداث الدهشة يقدم لنا عرضه الجديد بمفرداته الفنية التى يتقنها وأولها لغة الجسد، مع توظيفه الجديد للاكسسورات والديكورات البسيطة التى تمكن الراقصين من استخدامها بأشكال مختلفة أثناء رقصاتهم وحركاتهم التعبيرية لتحقيق العديد من الدلالات الدرامية، والتى قد تتوافق أحياناً أو تتناقض فى أحيان كثيرة لتحقيق تلك الدهشة، ومثال لذلك قيام مجموعة الراقصين باستخدام المكواة المدلاة من أعلى (السوفيتا) ثم الرقص بمائدة المكواة لنكتشف فى النهاية أنها وجوه الفيوم الأثرية!!

والعرض وكأغلبية عروض «وليد» السابقة يناقش قضية الحرية بمستوياتها المختلفة، ومعاناة الإنسان المعاصر من تلك القائمة الكبيرة للممنوعات، ولكنه فى الحقيقة تسبب فى تشتيت أذهاننا عندما خلط أسماء المبدعين الكبار مع أسماء كبار المسئولين مع أسماء صغار الصحفيين وحاول اقناعنا بأنهم جميعا متساويين أو على الأقل ممنوع على الجميع الاقتراب منهم أو القراءة لهم!! وذلك بالرغم من أن كتابات أغلب تلك الأسماء منشورة بالصحف القومية ومتاحة للجميع!! والحقيقة اننى أثناء مشاهدتى لهذا العرض شعرت وكأننى أشاهد بروفة لعمل لم يكتمل بعد، يعتمد كثيرا على السرد والتعليقات المباشرة، أكثر من اعتماده على الرقص الحديث ولغة الجسد، وربما هذا ما دفع وليد إلى التصريح فى برنامج العرض (أنه عرض فى حالة تطور مستديمة)!! فهل فعلا سيعيد تفكيك وإعادة صياغة العناصر؟

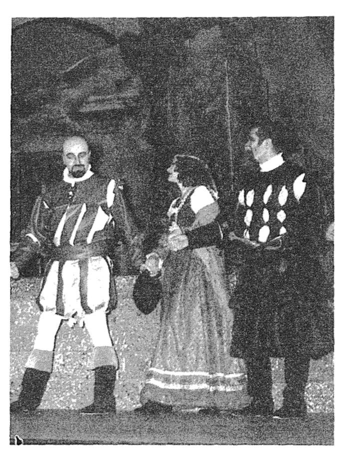
وأخيراً فى ختام هذه القراءة السريعة لأنشطة وفعاليات المهرجان أرجو أن يتسع صدر جميع المسئولين لتلك الملاحظات التى وردت كما أتمنى أن تستمر وتتطور دورات المهرجان وأن تتعاظم ايجابياتها وأن تحقق تلك الاستفادة المرجوة فى خلق جيل جديد من المبدعين قادر على تحقيق التواصل مع الجمهور بشكل أفضل، وتقديم المسرح البديل مسرح البسطاء المنشود وهو الذى يهتم بمشاكلهم وقضاياهم ويشاركهم فى معارك التنمية، ويستطيع أن يواجه معهم جميع التحديات.

**عمرو دوارة**

# أوبرا ريجوليتو ...
## منهج الإخراج

**تقع أوبرا «ريجوليتو» فى بناء درامى تقليدى يتكون من ثلاثة فصول عن رواية «الملك يمرح» لفيكتور هوجو، صاغ موسيقاها «فيردى» والذى وصل تطور فن الأوبرا فى عهده إلى أكمل أنساقه الإبداعية، وانصب اهتمامه الحيوى بالصوت البشرى وجمالياته فضلا عن الاهتمام بانسانية شخصيات الدراما وتفاعلها الإنسانى بالواقع الاجتماعى والتاريخى الذى تحياه، إنها دراما الجهل والمعرفة الكلية الطاغية الصادمة للإنسان، فالدوق العربيد الماجن ـ بدعم من أمرائه ـ هو رجل متدنى الأخلاق بمعناها البرجوازى مما يدفع المهرج ريجوليتو إلى التمرد عليه بعد أن أعلن له ولاءه المطلق، ويكون ثمن هذا التمرد المزيد من العبث والمجون الذى يصل إلى بيت المهرج ذاته لتموت ابنته وسط عالم شديد التوحش والجنون، وهو بهذا يدفع الثمن غالياً نظير تمرده على ملكه وسيده.**

قدمت الأوبرا المصرية هذه الأوبرا لأول مرة عام ٢٠٠٠ وهذا العام قدمته للمرة الثانية، من إخراج «بيلامين كارتالوف» الذى أقام بناءه التشكيلى على عنصرين جوهريين، الأول يتمثل فى صياغة الشكل المسرحى الضخم الذى تبدو داخله شخصيات الدراما صغيرة نسبياً، وقد وضح هذا المعنى فى المشهد الأول من الفصل الأول، ومع ذلك فقد أخطأ المخرج فى وضع هذا الكم الحاشد من الكورال والكورس وراقصى الباليه والمغنيين السوليست فوق المستوى الدائرى الضخم الذى يحتل قلب خشبة المسرح وما حوله من مستوى خشبة المسرح ذاتها الأكثر انخفاضاً، ذلك أن الحفلة الصاخبة العابثة التى يستهل بها المخرج إبداعه الفنى لا تستوجب وضع هذا الكم الهائل من البشر داخل هذه المساحة الدرامية المحدودة، بل كان واجبا عليه الاقتصاد فى اختيار العدد المناسب للمساحة المناسبة لاسيما وأنه فى مواضع أخرى وصل بالمنظر المسرحى إلى مستوى التكثيف الشعرى المبدع، وهى مشاهد بيت المهرج والكوخ الفقير على ضفة النهر، أما العنصر الثانى فيتحدد فى ذلك التناسق المبدع بين خطتى الحركة والإضاءة.. ذلك التناغم الذى سطع متألقا فى مشهد الختام والذى يعد تحفة جمالية راقية على المستوى التشكيلى حيث تنفجر خلفية المسرح بالضوء الأحمر القانى لحظة مقتل ابنة المهرج «جيلدا»، كما صيغ مشهد اعتراف جيلدا لابيها باغتصاب الدوق لها صياغة تشكيلية باهرة حيث تتوزع مصادر الإضاءة من أسفل المسرح شاحبة ساقطة من أسفل إلى أعلى ـ على جدران قاعة القصر، يؤكدها جماليا مصدر إضاءة آخر ساقط من وسط سوفيتا المسرح على منتصف المستوى الدائرى المرتفع الذى تجرى فوقه الأحداث، يتخلل كل هذا بعض الظلال ليشى المشهد كله بجوانب



النفس الإنسانية بما فيها من إضاءة وظلال، كما استغل المخرج المستوى المرتفع فى وضع الأشراف وعلية المجتمع فوقه تارة تأكيدا لانتمائهم الطبقى وتارة أخرى يصنع من هذا المستوى بيتا للمهرج تأكيداً لفكرة تفوقه الأخلاقى، كذلك استطاع أن يجد حلولاً موضوعية حول هذا المستوى المنخفض بتحويله إلى طرق فى شوارع المدينة، كذلك أجاد فى صياغة الحركة المسرحية سواء فى تقاطع خطوطها بين الأشراف والعامة أو فى الحركة الدائرية التى يتحركها المهرج عند بداية تعرفه على محنة ابنته وهو ما يشى بأنه داخل دائرة جهنمية لا نهاية لها، أو فى حركة الأشراف (الكورال) العفوية التى تؤكد سيطرتهم الغاشمة.

لقد أجاد المخرج وتألق فى ترجمته التشكيلية لهذه الأوبرا على الرغم من بعض الهنات الصغيرة والتى لا تقلل من قيمة هذا الجهد الإبداعى الكبير.

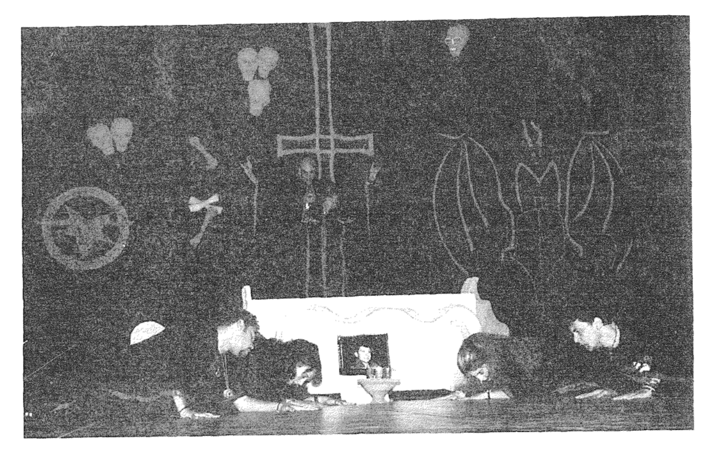
**مجدى فرج**

## على خشبة المسرح الحديث :

# الشيطان يرقص

ينتمي هذا العرض ـ الذى كتبه د. أحمد سخسوخ وأخرجه: محمد جابر على خشبة المسرح الحديث ـ إلى المسرح التسجيلى ـ الوثائقى.. وتعدد أشكال المسرح التسجيلى ـ الوثائقى منذ بدأ كحركة درامية بظهور مسرحية «النائب» ١٩٦٣ للكاتب الألمانى (هو خهوت) والتى أخرجها (إروين بسكاتور) ١٩٨٣ـ ١٩٦٦ على خشبة مسرحه الخاص ببرلين الغربية ـ وهو (مسرح الشعب الحر)، وكانت تهدف إلى عرض شريحة مقتطعة من التاريخ، خلال رؤية عصرية.. وإن أختار الكاتب فى هذا العرض أن تدور الأحداث فى اللازمان، كما لا تدور فى مجتمع معين، ولكنها تدور فى الوقت نفسه فى المجتمع الذى نعيش فيه اليوم والآن بكل مفرداته، وجعل موضوعه الأساسى الصراع ضد الشيطان ـ إبليس ـ الذى يتجسد فى الكيان الصهيونى الذى يعيث فى الأرض فساداً شرقاً وغرباً ـ وتاريخه حافل فى كل الأزمان بالغواية والجريمة والشر.. وهذا اللون من الأعمال الدرامية يطرح جانباً استخدام العناصر البنائية التقليدية فى الدراما.. كالحبكة، والإدهاش، والمفارقة، وإثارة التشويق والتطوير، والمفاجأة وما إلى ذلك من عناصر.. وقد استعان هذا العرض ـ كعادة المسرح التسجيلى الوثائقى ـ بوسائل (المسرح الملحمى) وهو المسرح ا لذى يحقق التغريب، ويؤكد مسرحية المسرح حيث تكون المناظر المسرحية غير واقعية ولكن إيحائية، أى (توحى) للمتفرج بالجو العام عن طريق أشياء بسيطة، ودون استخدام تفصيلات حيث نجد خلفية المسرح مليئة بالجماجم وبصليب مقلوب معقوف، وخفافيش، وشواهد قبور، وبقية الخشبة عارية تقريباً، ودون استخدام للستارة، ويكتفى بشاشة فى الخلفية للفيديو ـ بروجيكتور ـ لعرض أفلام دالة على ما يحدثه الشيطان الصهيونى من تخريب ودمار (ديكور وملابس: م مهيرة دراز، جرافيك: طارق رشاد، فيديو بروجيكتور: حاتم محمد على)، وذلك بقصد إزالة أى شعور يمكن أن يتولد فى نفس المتفرج عن (واقعية) ما يراه ـ بالإضافة إلى العنصر الرئيسى فى العرض وهو (الراوى) ـ (محمود عبدالغفار)، وبالإضافة أيضا إلى الأفلام، واللافتات والشرائح المصورة ـ إذ لزم الأمر، والاستعراضات، والموسيقى والأشعار (استعراضات: عصام عزت، موسيقى: فتحى الخميسى، أشعار: بهاء جاهين، غناء مصطفى محفوظ)، واستخدام تلك الوسائل لا يقتصر على تعميق الفكرة المعروضة للمناقشة ـ كما هو الحال فى المسرح الملحمى ـ ولكن لكى تكون جزءاً أساسياً، وعنصراً جوهرياً فى قدرة صلاحيته للعرض العام. ويعتمد هذا العرض التسجيلى فى تكوين مادته الأساسية على الوثائق: كالسجلات التاريخية والرسائل والبيانات، والخطب، والتصريحات، والأحاديث وغيرها ـ لذا حاول العرض أن يخفف من هذا الطابع التقريرى بتوظيف الاستعراضات التى تشارك فيها الشخوص، وفى الغناء أيضا، وهو فى هذا العرض غناء درامى من نسيج خطاب العرض.. لم يلجأ فيه الملحن إلى التطريب أو الاعتماد على حلاوة الصوت أو فرديته.. بل جعل الجميع يغنى كلمات (بهاء جاهين) وكأنه يؤدى ولا يغنى فى اتساق وتناغم مع النص الدرامى الذى يرتبط بوجهة نظر الكاتب الخاصة، وإن كنت أتصور أن الثلث الأخير من العرض قد يفوق قدرة المتفرج على الاستيعاب، وهو الجزء الخاص (بأوديب)، و(الملك لير) وتلك الفتاة التى سافر أبوها إلى الخارج وتركها لتقع بين براثن الشيطان.. والنصر المسرحى ـ العرض عموما من الصعب تلخيص تفاصيله – إذ أن له تركيبته الفنية المكونة من العناصر السابقة ـ بالإضافة إلى العمود الفقرى وهو الأداء التمثيلى ـ وهى عناصر يصعب إحالتها إلى كلمات أو حكايات.. وقد توفر لهذا العرض بعض العناصر المتميزة فى الأداء التمثيلى وهم (محمود عبدالغفار، ومجدى إدريس، وعادل الكومى)، والتمثيل فى المسرح التسجيلى قريب جداً من التمثيل فى المسرح الملحمى.. والذى يعد أصعب عناصر هذا المسرح تنفيذاً.. إذ ينبغى على الممثل ـ كما يشير (برتولد بريخت) ـ ألا يذيب شخصيته فى شخصية الدور الذى يؤديه، وهو ما يناقض منهج (ستانسلافسكى) فى التمثيل، وإنما عليه أن يعرض الشخصية فى حيادية، كما لو أنه (رواية)، أو نائب عن شخص يسرد أحداثاً، وذلك يستدعى من المتفرج يقظة القاضى وموضوعيته، وألا يندمج فى وقائع المسرحية، بل يبقى واعيا وقادرا على التساؤل ومناقشة القضية المعروضة فهل استطاع العرض أن يصل إلى هذا ـ إذا ما سلمنا بأن هذا العرض ينتمى إلى المسرح التسجيلى.. ذلك الذى يستعين بوسائل المسرح الملحمى؟ أتصور أن أسلوب الأداء التمثيلى الذى ينتمى إلى منهج (استانسلافيسكى) على الطبيعة وتقمص الشخصية ـ التى اتبعها الممثلون الثلاثة الرئيسيون وهم (محمود عبدالغفار فى دور الراوى، ومجدى إدريس فى دور إبليس، وعادل الكومى فى دور أوديب أو لير) قد أدت إلى إندماج المتفرج فى المشاهد، وقد يكون هذا نجاحاً جماهيرياً للممثلين لكنه لم يوقظ الحاسة النقدية المطلوبة لدى المتفرج، وإلى جانب هؤلاء نكتشف مجموعة من الشباب أدوا أدوارهم بنفس الأسلوب وهم (رانيا يوسف، حسام فياض، نسرين ، محمد عاطف، رحاب على، والصبى محمد مجدى) أضفوا بشبابهم حيوية على العرض السريع الايقاع.. وإن كان تلكأ فى الثلث الأخير...

وثمة إيجابية لهذا العرض وهى: أنه لا يعتمد على تقليعة نجوم شباك التذاكر.. بل يعود إلى الأصول وهى: أن أى مسرح قادر على أن يخلق نجومه لو اتيحت لهم الفرصة.. وإن كان هذا لا يمنع الإشارة إلى الاحتياج الشديد لمجموعة الشباب إلى مزيد من التدريب واكتساب الخبرة.. فقد كان أداؤهم ـ رغم الحماس ـ يعتريه الكثير من الأخطاء النحوية والصرفية والتعثر فى الحصول على موسيقية الجملة وامتلاكها



وامتلاك جمالياتها، وبدوا كهواة فى بداية الطريق.. وفعل المخرج خيرا حين وظفهم فى أغلب مساحات العرض - فى الأداء الحركى واللجوء إلى لغة الجسد والمسرح الراقص فأخفى الكثير من عيوب الأداء التمثيلى..

ومن سمات هذا العرض - أيضا - أنه يمزج ما بين سرحة الخيال والعوالم الوهمية، والوقائع الموثقة - كما حدث فى مشهد محاكمة الحاخام اليهودى الذى يدعو إلى عبادة الشيطان فى أمريكا.. فقد بدا مشهد المحاكمة واقعياً تماماً - لكن الجو الذى أحاط به كان ضرباً من الخيال الجامح، وبدت براعة (مجدى إدريس) فى تجسيد شخصية الشيطان بأسلوب أقرب إلى الأسلوب الذى دعا إليه (بريخت) - دون تقمص أو طبيعية، حيث يعرض الشخصية فى حيادية، كما لو أنه (رواية).. متقمصاً طريقة التمثيل المؤسلب والتى يطلق عليها البعض مصطلح (الأراجوت) ويعنى حرفياً (عمل خشن) - وهو مصطلح يابانى يتسم بالكلمة والحركة الحادتين، وتناسب شخصية الخصم الشرير أو المحارب، وتتصف بالرجولة والحيوية والقوة... ونلاحظ تعمد العرض المحافظة على الجو الفانتازى الغامض فى كل المشاهد - رغم نسيجه (التسجيلى) الذى يحتاج إلى مزيد من الوضوح بل و(الإنارة) - إلا أنه قد لجأ إلى الإضاءة لمختلطة والخافتة التى لا تكشف الشخوص تماماً... بل تضفى عليها نوعا من الغموض والجاذبية.. وهو العنصر (الإضاءة) - الذى بدا فى إطاره تميز الملابس ذات الألوان المحدودة.. لكنها دالة ومعبرة، وبدا فيه فضاء المسرح عالماً شيطانياً ذا كهوف ومغارات، وكذلك مفردات الكلمات المتقافزة والراقصة والجارية فى حوار لاهث تتشابك فيه أصوات الجميع... تصاحبها جمل لحنية درامية قصيرة تضفى جوا خاصاً على المشاهد المتلاحقة التى تربطها استعراضات تساهم ف خلق الحالة الدرامية - التى يهدف إليها صانعوه...

**عبد الغنى داود**

# فى دراما ليست مثالية:
# «الخير ينتصر أحياناً» !!

**إذا سلمنا بأن واحداً من أهم أهداف الدراما إنما يتمثل فى محاولتها أن تحدث تأثيراً انفعالياً قوياً لدى المشاهدين، فإن «الموت» هو الحادث المثالى الذى ينبغى تصويره أو تقديمه هنا.**

ومع ذلك فموت (رب الأسرة) فى مسلسل «الخير ينتصر أحياناً»!! للكاتب الصحفى محمود سالم، لم يحدث أى تأثير انفعالى حقيقى فى المشاهدين، بل يكاد يكون مشهداً مرتباً له أمات الانفعال به أصلاً.. رغم أن الدراما تقدم لنا خبرة متعلقة بالموت تساعدنا فى استكشاف مشاعرنا واستجابتنا سلفاً فى مواجهة الموت.

ويتم إعلاء أو إزكاء الاحساس بالمأساة غالباً من خلال الحقيقة القائلة أن الشخص الذى يموت لم يكن موته أمراً ضرورياً أو لم يكن ينبغى أن يموت، حيث يموت هؤلاء الأشخاص بسبب سلطات متحجرة القلوب أو بسبب صرامة بعض القوانين كما فى (الأخت إنجليكا ـ Suor Angelica) أو اغتصاب لوكريشيا ـ The Rapeof Lucretica) أو لقيامهم بالتضحية بأنفسهم من أجل قضية نبيلة كما فى ريجوليتو أو (دون كارلوس Don Carlos) ولكن فى (الخير ينتصر أحيانا) انتصر المؤلف لتسطيح فكرة الموت ذاتها، كما انتصر المخرج أشرف سالم لنفس الفكرة أولاً بعدم تعميق حادث الموت باعتباره المحور لكل العمل الدرامى بعد ذلك وما يتبعه من تداعيات وأحداث فرعية، وثانياً باسناده الدور المحورى «لكومبارس» حتى يضمن أجراً ضعيفاً له وبالتالى عائداً انفعالياً ـ ميتاً، لدى المشاهد، رغم أن تصعيد هذا الحدث تحديداً كان من شأنه إعلاء التصاعد الدرامى بشكل عال جداً، وكان يتسق وهذه اللوحة التى علقها لنا المخرج فى نهاية المسلسل التى تقول بأن الرئيس حسنى مبارك قد أمر بإنشاء وزارة للبيئة للحفاظ على البيئة من كل عناصر التلوث».

وإذا كان الأمر يعالج تلوث البيئة فهو بحق من الأعمال النبيلة فى وسط أعمال كثيرة متردية متهافتة وخافتة الأهداف والإنسانية ولكن لم يكن التناول الدرامى لقضية «تلوث البيئة» وهى قضية مهمة دون شك ولم يلتفت لها الكثيرون رغم إدعائهم بالانتماء والولاء لهذا الوطن ـ لم يكن هذا التناول الدرامى على مستوى الحدث أو القضية، ثم أن التفريعات الكثيرة والعلاقات الشائكة كثيراً بل دائماً أضاع الفكرة الرئيسية من أيدى المؤلف والمخرج معاً، حتى عندما كان يعترض عمال المصنع على الماكينات القديمة المتهالكة التى تؤذى الرئة والتنفس وتؤدى بالعامل وبحياته كان الحوار يبدو خطابياً ولا يخرج عن كونه تظاهرة لتردى أوضاع العمل بالمصنع بصفة عامة دون التركيز على بعض المعلومات البسيطة التى تفيد حماية البيئة بالفعل وتخدم هذا الغرض.

حتى من بقى على قيد الحياة بعد موت الأب وهو ابنه الأصغر الدكتور سامى أو الفنان هشام عبدالله أشعرنا لبعض الوقت وليس كله أنه حزين ويشعر بالحسرة والندم على موت ابيه، فهو لم يكن صادقاً كل الوقت فى الهدف الأساسى للثأر لأبيه الذى مات ضحية لزيادة نسبة الرصاص التى كان يستنشقها يومياً بالمصنع أو حتى لكونها قضية عامة وجدناه يتنازل عنها وبسهولة ودون تحد أو حتى تأنيب للضمير فى مقابل فرصة عمل مرموقة بمستشفى استثمارى وشقة فاخرة بربع مليون جنيه أو أكثر لتعويض تطلعاته الطبقية التى بدت فى نهاية المسلسل أنه أسير لها وليس للقضية النبيلة التى بدأ بها المسلسل.

وإذا عدنا لمسألة «الخير ينتصر أحياناً»!! سنجد أن مجرد خلق بطل محبوب وهدف جليل لا يمكن فى ذاته أن يخلق دراما جيدة، وإذا لم يكن ثمة عقبة تحول بين البطل وبين بلوغه هدفه المنشود لما أمكن أن تكون هناك قصة أصلاً، وليس الاستسلام أو ترك الهدف هو ما يخدم العقدة الدرامية التى تمثل النتيجة الطبيعية للدوافع أو الحوافز الكامنة فى قلوب الشخصيات وعقولها كما تصورتها هذه الشخصيات، وعلى هذا فالمفترض أن جميع الأحداث والأفعال التى تفرضها العقدة على الشخصية يمكن أن تكون مطابقة للشخصيات ومتمشية معها، ولكن هذا لم يكن حال شخصيات الخير أو حتى الشر فى المسلسل، فكثيراً ما كان للكاتب يغير فى العقدة تغييراً تعسفياً للحصول على التأثير المطلوب، وإذا كان إلزام التناقض فى تكوين الشخصية هو الهدف فهذا ليس خطأ فى حد ذاته بقدر ما كانت الشخصيات غامضة فى سلوكها أو أن تناقضها وعدم المنطقية فى سلوكها يثير الدهشة ويكسر حالة التفاعل أو حتى التعاطف مع بعض شخصيات المسلسل.

وكان على المخرج تحديداً أن يكشف لنا عن قدرة هذه الشخصية فى ارتكاب سلوكها سواء الشرير أو الخير فمثلاً وقبل أن نترك شخصية الدكتور سامى، ما الدافع المنطقى لرفضه مساعدة اخيه الكبير (صلاح عبدالله) أو صلاح «النجار» الذى ربى هذا الدكتور وضحى من أجله، رغم أنه يمتلك هذه النقود وهو نموذج للخير بالمسلسل وليس العكس.

وما الدافع أيضاً ليتولد لدى الدكتور سامى صراعاً داخلياً نتيجة حب «حنان سليمان» أو الدكتورة داليا زميلته فى البعثة الطبية خارج البلد ويكون رفضه لهذا الحب ليس لأن مشاعره محسومة تجاه الدكتورة (ضحى) زوجته أو الفنانة ندى بسيونى ولكن وفقاً لقوله أن الدكتورة ضحى صاحبة فضل عليه.. رغم أن الأحداث كلها كانت تتجه بنا نحو مواقف ومشاعر أخرى وبوصلة المشاهد غالباً صادقة ولا تزور ولكن كنا نصدم كثيراً من سلوك الأبطال.

ـ وفى الاتجاه نفسه نجد أن الكاتب أخفق كثيراً فى أن يشعر جمهوره بأن الأعمال التى تصدر عن شخصياته تنسجم ومزاج هذه الشخصيات وتطابق طبيعتها..



وفى هذا يقول («ملن» ـ Miline) إن الحقيقة الوحيدة التى يجب على الكاتب الدرامى أن يعيها ولا يفوته شىء منها هى الصدق مع الشخصية»!!

ـ ولو تناولنا شخصية الشرير الأعظم بالمسلسل وهو «الدكتور عاطف» أو الفنان أحمد شاكر الذى كان بداية رسم شخصيته لا توحى مطلقاً بهذه النهاية المفجعة وهى قتله من قطب كبير من أقطاب الشر بالمسلسل وهو الفنان «محمد وفيق» صاحب المصنع أو (عاصم بك) الذى تفوق عليه فى الشر وشخصية عاطف تحديداً كانت تحتاج معالجة أكثر عمقاً حتى يستوعب المشاهد عقدته وتركيبته وتناقضاته فحتى اللحظة الأخيرة من المسلسل وكثيرون يرون أن تصاعد السلوك الدرامى لدى هذه الشخصية كان مفتعلاً وغير مقنعاً وأنه لم يكن لديه من الدوافع ما يجعله شرير المسلسل أو الشيطان نفسه.

ورغم أنه كان يكره النموذج الرجالى الوحيد فى حياته وهو ـ أباه ـ لتركه له هو وأمه وسفره للخارج يجمع النقود ويبخل بعد ذلك فى إنفاقها وكان هذا هو السبب الرئيسى فى طلاق أمه من أبيه ولكن اكتشفنا بعد ذلك أنه كان مغرماً بهذا النموذج وبدت تصرفاته أفدح بكثير مما فعله أبوه شخصياً.

وكان هناك منحى كبير من مناحى دراسة الشخصية (للدكتور عاطف) أو الفنان أحمد شاكر، يتعلق بوجهة النظر النفسية الديناميكية Psy chod gnamic الخاص (بفرويد) وأتباعه، والفكرة المحورية فى هذا المنحى هى أن الناس بشكل عام لا يكونون واعين بالغرائز التى تحركهم وذلك لأن هذه الغرائز التى هى أساساً غرائز جنسية وعدوانية لا يقبلها الشعور، ومن ثم يتم كبتها.

وهذا نلحظه فى علاقته بالثالوث النسائى الذى ربطته علاقة عاطفية بهم أمه (الفنانة سوسن بدر) الذى تحول فجأة تجاهها باعتبارها عدوته الأولى. بمجرد زواجها من شخص آخر غير أبيه أحبته لأنه ترسخ لديه فكرة امتلاك أمه، أما ثانى أضلاع المثلث فكانت الفنانة ندى بسيونى أو الدكتورة «ضحى» التى رفضت الزواج منه، ورفضت مشاعره وحبه لها فظل ينتقم منها ويرسم ويحيك المؤامرات لكى يفسد عليها حياتها حتى وصل الأمر أنه كان يدبر لاستئصال الرحم لديها لكى يحرمها من الانجاب نهائياً وكان يورط زوجها الدكتور سامى حتى يسجنه أو حتى يحوله لمجرم ويسلخه عن بيئته وقضيته ورؤيته الفكرية للأمور.

أما ثالث الأضلاع فى مثلث العلاقات غير السوية للدكتور عاطف فكان مع الفنانة (زيزى البدراوى) زوجته التى أحبته وهى السيدة الثرية التى منحته كل شىء وفوضته فى أموالها فكان جزاؤها الخيانة الكبرى وسرقة أموالها وابتزازها.

وفى مجال تحليلنا النفسى لشخصية الدكتور عاطف يمكننا أن نقول إن تكوين رد الفعل Reaction Fotmation (أو تحويل القوس المشدود للخلف إلى الاتجاه المعاكس)، قد يكون من الأمور القابلة للملاحظة من جانب الجمهور أيضاً..

ـ أما الدكتورة (ضحى) أو الفنانة ندى بسيونى فهى ابنة لأسرة برجوازية تحمل قيماً برجوازية أيضاً، وقد ضخمت الأحداث من إحساسها (بذاتها)، على حساب ذوات الآخرين، ولكنها نجحت فى إعمال وتفعيل علاقتها مع أسرة زوجها وساهمت بشكل جيد فى (أنسنة) علاقتها الاجتماعية بهم وبشكل مقنع خاصة فى موقفها من (صلاح) أخ زوجها الكبير الذى كانت تعلم جيداً أنه صاحب فضل حقيقى على زوجها ويحتاج لنقود ولكن زوجها تخاذل وبشكل غير مقنع أو منطقى. ولكن أحياناً ما شعرنا أنها واقعة تحت تأثير التعاطف مع الفقراء وكأنها تقاوم طبقتها وتخضع لدعوات البر والعطف على الفقراء وربما كان هذا نتيجة وقوع الكاتب نفسه فى شراك المثل الصالحة والخيرة لأنه كان يدعو لهذه القيم طول المسلسل ويدافع عنها لإيمانه بنبل غايتها، ولكن ربما هذا المنطق نفسه هو ما يحجب عن الكثيرين دعوة أكثر مثالية وخيراً وهى البحث عن مسببات احتياج هذا الفقير، وقطعها من جذورها والبحث عن مسببات انحرافات الناس والعمل على علاجها والتخلص من شراك هذه المثل التى كانت رحيمة وصالحة ولكنها الآن لا تصلح لظروف المجتمع المعقدة اقتصادياً.

ويدرك الكثيرون أيضاً حقيقة الواقع الاجتماعى ومدى ما تتعرض له طبقات الكيان الاجتماعى من استغلال ولكنهم يفضلون الوقوف إلى جانب طبقاتهم والدفاع عن مصالحهم، وليس هذا مجال مناقشة مسألة «الفن النفعى» حيث توظف المذاهب والأفكار لخدمة القضايا والمصالح.

ولكن فكرة انسلاخ الفتاة عن طبقتها الاجتماعية والوقوع فى غرام الشاب الفقير الذكى المتفوق لم تعد مقنعة أو حتى جاذبة..

ولا أستطيع إلا أن أذكر قول جارودى «أن كل فن أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنسانى فى العالم باعتباره انعكاساً لتفاعل الإنسان مع الواقع، ورؤيته الخاصة لحركته.. الفن هنا ليس قيم جماعة، بل هو سمات مجتمع فى ظروف خاصة هو حضور الذات فى الغير، أى أن الفرد تاريخياً لا يعى أبداً نفسه، إلا فى إطار حضارة أى فى قلب جماعة».

طبعاً جماعة يتسق معها قيمياً ونفسياً واجتماعياً واقتصادياً «ولكن الخير ينتصر أحياناً..ربما..

**سوسن الدويك**

# «أيام السادات» ... السينما والسياسة

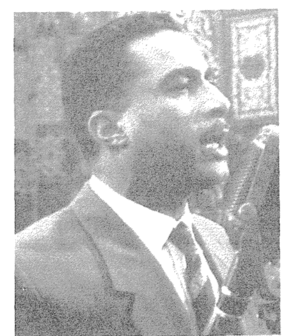
**ماجدة موريس**

**هل من الممكن أن تعبر البحر بدون أن تبتل؟**
**وهل من الممكن أن تلقى بنفسك بداخله وتخرج بدون نقطة مياه واحد؟**
**هذا ما حاول أحمد زكى إقناعنا به عندما تفرغ ثلاثة أعوام كاملة (فى قول ثانٍ أربعة أعوام) لتقديم فيلم عن الرئيس الراحل أنور السادات موهما نفسه أنه لا يتعاطى السياسة ولكن... الفن فقط...**
**لقد قدم أحمد زكى فيلماً يتحدث فى السياسة من الألف للياء، وحرص بشدة أن تكون للفيلم اختياراته وتوجهاته والتى تعنى أن للفيلم سياسته وسواء كان (أيام السادات) سيرة ذاتية أولا فإن السياسة تقول منه منذ اللحظة الأولى وحتى كلمة النهاية، وإليكم الدليل...**

محمد أنور السادات هو رئيس جمهورية مصر العربية فى الفترة من عام ١٩٧٠ حتى يوم السادس من أكتوبر ١٩٨١ حيث اغتيل على أيدى الجماعات المتطرفة، وهو يحتفل بذكرى النصر العظيم الذى حققته القوات المسلحة المصرية على إسرائيل فى ذلك اليوم بعد ست سنوات من هزيمة يونيو عام ١٩٦٧، وبعد قضائه أحد عشر عاماً حافلة فى الحكم، قبلها كان ضابطا بالجيش المصرى وأحد المناضلين الوطنيين ضد الاحتلال الانجليزى لمصر قبل ثورة يوليو عام ١٩٥٢، وارتبط اسمه بقضيتين إحداهما اتهم فيها بالتخابر مع الألمان ضد الانجليز أثناء الحرب العالمية الثانية، جرد بسببها من رتبته العسكرية وطرد من الجيش وسجن ثم هرب ليمارس العديد من الأعمال المدنية المتواضعة، والثانية أتهم فيها باغتيال (أمين عثمان) أحد رؤساء وزارات العهد الملكى لكن برئت ساحته وخرج ليتزوج بزوجة ثانية تصغره باثنى عشر عاما من أم إنجليزية وأب مصرى وهى السيدة (جيهان رءوف)، أحبته عبر متابعتها لقضيته كمناضل وطنى، وحيث ينجح مرة أخرى فى العودة إلى الجيش ضابطا بواسطة الطبيب الخاص للملك (يوسف رشاد) الذى كانت تربطه به صداقة قديمة وقدم له خدمة إنسانية إبان حرب فلسطين، ثم ينجح فى الانضمام لتنظيم الضباط الأحرار الذى قام بالثورة حيث قام البكباشى جمال عبدالناصر قائد التنظيم شخصيا بضمه، ثم يصبح بعد قيامها وإطاحتها بالملكية وإعلان الجمهورية أحد أعضاء مجلس قيادتها، ثم يتقلب فى العديد من المناصب المتنوعة بعضها هامشى والآخر خطير قبل أن يصبح نائبا لرئيس الجمهورية. وبحكم الدستور يتولى الرئاسة المؤقتة فى أعقاب وفاة الزعيم الراحل جمال عبدالناصر بأزمة قلبية فى سبتمبر عام ١٩٧٠، ثم رئيساً رسميا بعد استفتاء شعبى فى العام نفسه، ثم بعده بعام واحد ينجح فى إقصاء ومحاكمة وسجن المسئولين التشريعيين والتنفيذيين للنظام الذى مات عبدالناصر وتركه (مراكز القوى) كما أطلق عليهم فى عام ١٩٧١، وليصبح المتحكم فى صنع القرار فى تاريخ مصر سياسيا واقتصاديا واجتماعيا طوال تلك الحقبة بمفاتيح ومفردات جديدة عن اللغة التى سادت طوال عشرين عاما سابقة.

هذه هى رحلة أنور السادات السياسية بشكل مختصر جدا كما رواها فيلم (أيام السادات) والتى يمكن لأى قارىء أن يستخلص منها بسهولة أنه أمام شخصية تاريخية بمعنى الكلمة، ولا يمكن بحال التشكيك فيها من قريب أو بعيد، كما تنسب إليه باقى أحداث الفيلم فيما يشبه جزءاً ثانياً، أنه داعية سلام بعد أن نجح بعد حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣ ومفاوضات السلام التى بدأت عام ١٩٧٤ وانتهت بزيارته التاريخية لإسرائيل وتوقيع معاهدة السلام مع إسرائيل فى (كامب ديفيد)، وكان رئيس وزرائها فى ذلك الوقت (مناحم بيجين) تحت رعاية الولايات المتحدة الأمريكية وكان رئيسها (جيمى كارتر) عام ١٩٧٩، وبموجبها استردت مصر كل أرضها التى احتلت عام ١٩٦٧ باستثناء طابا التى عادت عبر التحكيم الدولى فى عهد الرئيس حسنى مبارك بعد ثلاث سنوات من اغتيال السادات، كما أنه ـ أى الفيلم ـ يرصد على المستوى الشخصى أنه عاش حياة اجتماعية جميلة مستقرة رائعة رغم زواجه مرتين، كانت الزوجة الثانية فيها ـ وركزت عليها الأحداث وحدها ـ هى التى أحبته وأحبها ورفيقة رحلة كفاحه حتى صعوده وبلوغ آفاق النجوم بتوليه منصب الرئاسة حتى وفاته، وظلت وفية له حتى الآن والتى اشتهرت باسم السيدة (جيهان السادات)، فى الوقت نفسه لم تحظ الزوجة الأولى السيدة (إقبال) سوى بمشهد واحد عقب خروجه من السجن فى قضية التخابر من الألمان ولقائه بها، لا يفهم منه سوى أنها زوجة مهزومة تماما لمجرد أن زوجها زج به فى السجن وتركها!.

وهذه الصورة عنه التى رصدتها المعالجة السينمائية التى كتبها أحمد زكى بنفسه ومن بعده سيناريو الفيلم الذى كتبه الصحفى والكاتب (أحمد بهجت) والمأخوذة عن كتابى (البحث عن الذات) الذى كتبه السادات عن نفسه و(امرأة من مصر) للسيدة جيهان السادات وتكاد تكون متطابقة معهما. وبعيدا بالطبع عن التفاصيل الكثيرة التى يضمها الكابان، وتكاد تكون متطابقة معهما. وتكاد تكون قصصاً كاملة تشكل كل واحدة منها فيلما سينمائيا بذاته، وبما يحتويه من حبكة وشخصيات وغموض وتشويق وإثارة، فهى حياة حافلة بمعنى الكلمة وهذا هو مربط الفرس حينما يفكر أحد أن يتعرض لفيلم عن السادات أو غيره من الرؤساء أو الشخصيات التاريخية عموما.. سعد زغلول أو مصطفى كامل أو جمال عبدالناصر.. أو روزفلت وتشرشل أو ماوتسى تونج.. فالقضية واحدة إنك أمام كم هائل من التفاصيل والمعلومات والمواقف العامة والخاصة إذا ما استندت إلى هذه المصادر المؤيدة فقط وجعلتها مرجعك أى منها تختار، كلها أو بعضها خصوصا لو كنت ستقدم عملا





يتناول سيرتها من المنبع إلى المصب، بل أحيانا تمتد أيضاً إلى حتى اختيار مرحلة بعينها فقط، كما تزداد الصعوبة والمشقة لو قررت اللجوء إلى مصادر أخرى لأنك سوف تكتشف فورا أنك دخلت متاهة مذهلة فيما بين المؤيد والمعارض، ويصبح الأمر كارثة إذا ما كانت الشخصية موجودة إلى وقت قريب، ومازالت أطراف عديدة ممن عاصرتها حية ترزق تستطيع التعبير عن وجهة نظرها باللسان والكتابة بشكل عام وفى أدق التفاصيل، أى إن المسألة ستدعو للرثاء على من يغامر ويقدم على هذه الفعلة.

### الأمانة النقدية

تلك هى المقدمة التى كان يجب على بكل الأمانة النقدية سوقها قبل التعرض لفيلم (أيام السادات) إنتاج وبطولة (أحمد زكى) بمشاركة قطاع الإنتاج باتحاد الإذاعة والتليفزيون وأخرجه (محمدخان) بعد فترة طويلة من التوقف!

لذا أول ما يمكن أقوله.. إننى أمام فيلم سينمائى مصرى تحترم وجهة نظره حتى لو اختلفت معها كليا أو جزئياً، أى احترام وجهة نظر غيرك فى الفن ما دام فنا جادا.. أى فن.. ويبدأ من إدراكك لصدق الذى أمامك مع نفسه، بمعنى أن من يتصدى لتقديم عمل فنى لا بد أن يكون متحليا حقيقة بهذه الصفة، ولم يتصد له بهدف المتاجرة به خصوصا إذا ما كان البعض يتفق معى أنه قد أصبح قليلاً جدا فى السينما المصرية حاليا ما يحمل وجهة نظر أو حد أدنى منها يمكن أصلا التوقف أمامها!!، وثانيا أنه يقدم بأمانة كاملة ما يؤمن به حتى لو اختلفت معه الدنيا كلها، وهذا ما فعله أحمد زكى حينما قدم السادات كما يرى نفسه ويراه هو من بعده، وما أحب أن يراه الناس عن هذه الشخصية من دون تعليق حتى على تناقضاتها (وبصرف النظر إننا أيضا فى هذا الفيلم أمام حالة سينمائية خاصة مخرجها ليس هو الذى فكر فيها واقترحها إنما هو الممثل الذى تبناها وجعلها شغله الشاغل كشخصية تؤرقه ينام ويصحو بها وبمعنى آخر أن الممثل هو الذى اختار المخرج وليس العكس)، إن السادات هو المناضل الوطنى.. الثورى.. الزعيم المنتصر.. رجل السلام الذى ضحى بحياته من أجله.. أيضا المؤمن بدولة المؤسسات والاقتصاد الحر.. الديمقراطى المؤمن بحرية الرأى وتعدد الأحزاب.. الذى لم يتخذ قرارا فى حياته إلا عبر وجهة نظر وقناعة وإيمان كامل.. (خذ عندك مثلا انتفاضة الخبز فى ١٨ و١٩ يناير عام١٩٧٧ التى رأى أن سببها تافه، وهو رفع سعر بعض السلع قرش صاغ على المواطن العادى الغلبان، إنها إذن مؤامرة وانتفاضة حرامية كما اسماها) !!، و(خذ عندك قبل اغتياله بعام حينما جمع كل معارضيه من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين ووضعهم فى المعتقلات، مبررا هذا عبر المشهد الذى جمعه وزوجته والأسباب التى ساقها لها بإيمان حقيقى، عن دوافعه النبيلة من وراء ذلك»، ورغم تعارضه مع الديمقراطية التى ظل يعلنها مطبقاً مقولة شهيرة سابقة له أن «الديمقراطية لها أنياب» ومعارضتها المرة الوحيدة فى الفيلم له، مذكرة إياه بأن ذلك يتناقض وشعار عهده منذ تولى الحكم بغلق المعتقلات إلى الأبد) .. لكن هذا هو السادات فعلا كما كان يفكر وكما قدمه أحمد زكى بالضبط ومن دون تعليق أو وجهة نظر حتى فى هذه التناقضات نهائيا!!، بالإضافة لجانب اقتطع جزءا كبيرا من الأحداث عن ذلك الإنسان الريفى البسيط والزوج المحب المخلص الوفى لبيته وأولاده بعد أن بدأ يعلو كعبه وأصبح محط الأنظار بعد مقتل أمين عثمان كبطل يثير لعاب الفتيات المتتبعات للقضايا الوطنية وهو شيء منطقى فى زمن التنوير وزمن قاسم أمين وأحمد لطفى السيد، الذى بدأت المرأة فيه تبحث عن هويتها ودور فى صياغة مستقبل الوطنية المصرية.. إلخ

كذلك أنت تحترم هذا الفيلم وأحمد زكى ومن خلفه صناعه وعلى رأسهم كاتب السيناريو لأنهم اختاروا أصعب أشكال التناول وهو السيرة الكاملة للشخصية وعدم تناول مرحلة بعينها، أى قصة حياته من المنبع للمصب أى من الطفولة حتى الممات، ومع ذلك استطاعوا أن يجعلونا مشدودين لمدة ثلاث ساعات بالتمام والكمال، نتابع من دون ملل أحداثه وتدفقها بسلاسة ومنطقية الانتقاء، والذى أعرف وغيرى ممن عاشوا مرحلة السادات كلها وتأثرنا بها، أن هناك ما يزيد على الحصر من مواقف مهمة وخطيرة ومرعبة تم القفز عليها ورغم ذلك قلت باقتناع أشبه بسحر ساحر الاندماج مع ما هو معروض أمامى لذا أقول إن تلك هى البراعة بعينها أن أتجاوز هذه المواقف، ولم أقفز محتجة مثلا أمام النقلة الزمنية التى قفزها السيناريو مرة واحدة من العدوان الثلاثى عام١٩٥٦ إلى هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ وهى مرحلة مهمة وخطيرة فى مسيرة السادات على العكس مما يتصور البعض، أو بجملة واحدة ربما يكون فيها التعبير الدقيق عما أقول، أنه بما أن الفيلم وصناعه قرروا منهجا وقررت أنت تقبله من أول وجهة النظر التى ينطلق منها، فمن باب أولى أن تقبل بكل ما يأتى بعد ذلك بما فيه هذا المنهج الانتقائى حتى لو كانت المرحلة التى كان القفز عليها فيها أشياء أخطر ما تكون عن الشخصية مثلا وتجعلك تضع علامات استفهام كبيرة حولها.

### تقمص الشخصية

الأمر الثانى الذى جعلنى احترم وجهة نظر هذا الفيلم هو بطله نفسه أحمد زكى هذا الممثل الذى ما من دور شاهدته له - منذ ميلاده وكنت من أول من بشر به ومنذ قدم أدوارا صغيرة حتى تبوأ البطولة - إلا وذاب بكليته فيه لدرجة يستحيل عليك تصور شخصية أخرى سواه

فيها، وفى هذا الفيلم يحقق عملاقية فى تقمص شخصية كانت بيننا إلى وقت قريب، وأعترف أننى فى عديد من اللقطات وخاصة البعيدة، اختلط على كثيرا أيهما السادات الحقيقى، خصوصا أن هناك لقطات تسجيلية للسادات نفسه فى الفيلم، بيد أنه فى المقابل فإن هذا الممثل العجيب بحق ينجح فى الاحتفاظ دائما بهامش ما يذكرك أنه أحمد زكى، أو كأنه يقول لك «خد بالك يا حبيبى أنا أحمد زكى.. أو مصيبة لتكون صدقت أنه أحمد زكى إن اللى شايفه ده السادات..»!! وهو ما يؤكد هذا الجهد الخارق الذى عاشه هذا الفنان حتى يصبح تلك الشخصية، ولا يدانيه فيها عالميا سوى بطل فيلم غاندى (بن كنجزلى) فى فيلم الممثل والمخرج الإنجليزى (ريتشارد اتينبورو).

الأمر الثالث الذى يجعلنى احترم وجهة نظر هذا الفيلم، هو مستوى إنتاجه الذى مهما كان بالنسبة للسينما المصرية، فهو صفر إنتاجيا بالنسبة لميزانيات الأفلام من هذا النوع فى السينما العالمية، وخذ عندك ماذا تكلف غاندى ما دمنا ذكرناه، وكم من أعوام ظل مخرجه ومنتجه يحضر له ما يقرب من عشرين عاما، إلا أننا بالرغم من ذلك أمام فيلم مشرف إنتاجيا، وقد ظهر ذلك واضحا فى إخراج محمد خان المخرج له، وتصوير طارق التلمسانى، وتنوع أماكن تصويره التى أشرف عليها فنان الديكور أنسى أبو سيف، ومونتاجه الذى أشرفت عليه المونتيرة الكبيرة نادية شكرى، وموسيقاه للموهوب المبدع ياسر عبدالرحمن، وحيث قدم جميع الممثلين من أكبر الأدوار مثل ميرفت أمين ومنى زكى حتى مخلص بحيرى وعوف مصطفى وليلى شعير وسلوى عثمان وسيد عبدالكريم وغيرهم أفضل ما لديهم، وكانوا عند مسئولية من يعرف أنه يقدم عملا سيدخل تاريخ السينما وسيبقى.

يبقى فى النهاية أن أقول أن احترام وجهة النظر فى فيلم يحمل وجهة نظر واضحة.. أى فيلم، لا يعنى وبكل الموضوعية أن تكون تلك هى وجهة نظرك والتى قد تكون مختلفا معها كليا أو جزئيا ما سبق أن ذكرت، ولست فى هذا وحدى حيث أختلف فى بعض ما جاء فى الفيلم وفى عملية الانتقاء التى تمت ودوافع ومبررات الرئيس فى قضايا كثيرة طرحت وهذا حقى، كما اختلف الكثيرون وكتبوا عن السادات مقالات وكتباً، وصلت ببعضهم إلى التشكيك فى حياته الشخصية من أول علاقته بزوجتيه إلى العدل بينهما وأولادهما ثم أخوته اثذى لم يتردد حكم الرئيس مبارك فى تقديمهم للمحاكمات وحسابهم فى ظل شعار طهارة اليد.. إلخ، ثم شخصيته العامة إلى حد اتهامه بأنه كان جاسوسا فعلا للألمان، وأنه زج به ظلما فى قضية مقتل أمين عثمان، وأنه كان ضابطا بالحرس الحديدى الخاص بالملك، بل اتهم بالخيانة والعمالة للأمريكان كعميل للسى أى إيى منذ عام ١٩٦٠ وبالوثائق والمستندات لا بالكلمات، وأنه بعد توليه الحكم واستشعاره الخطر من التيارات اليسارية فى عهد عبدالناصر والتى راحت تعارضه، فهو الذى أخرج التيارات الأصولية إلى الساحة السياسية ودعمها وحرث لها الأرض لتنمو وتشكل جماعات الإرهاب التى اغتالته فيما بعد (هناك اشارات واضحة فى الفيلم تؤيد ذلك على وجه الخصوص) كما أنه بإخراجه تلك العناصر من السجون والمعتقلات وتعيين مسئولين لهم نفس الاتجاهات فى مناصب مهمة من أمثال محمد عثمان إسماعيل محافظ أسيوط فى منتصف السبعينيات، كان من عوامل إثارة الفتنة بين أبناء الوطن الواحد، حتى نصر أكتوبر الذى حققته قواتنا المسلحة الباسلة وأد هذا النصر بمواقفه السياسية المتخاذلة إبان مفاوضاته السياسية لتحقيق السلام، بمعنى أن النصر الذى صنعه العسكريون هزمه السياسيون (مذكرات االمشير محمد عبدالغنى الجمسى رئيس العمليات فى أثناء تلك الحرب)، وإلى آخر تلك الاتهامات التى قدمها الكاتب الصحفى الكبير محمد حسنين هيكل فى كتابه (خريف الغضب)، (وأكتوبر السلاح والسياسة) مثلا، وإنه يوم مات كان قد خسر الشعب المصرى كله بكل فئاته كل لأسبابه بعد أن وضع الجميع فى المعتقلات فى سابقة لم تحدث فى تاريخ مصر.

بيد أن كل هذا وبمعيار النقد الموضوعى الصحيح، هو وجهة نظر أخرى قد يكون مكانها فيلم آخر أوأفلام أخرى عن السادات. أعتقد أنها لن تتحقق أبدا لا لأن صناعه غير موجودين ولا لأن هامش حرية التعبير لن يسمح.. إنما لأن السينما المصرية المنهارة لن تستطيع فى المدى القريب أوالبعيد سوى البحث عن تقديم كل ما هو يحقق الربح بأسهل الطرق والدليل هو هذا الفيلم نفسه (الذى فشل أحمد زكى فى أن يجد ممولا له لمدة ثلاث سنوات فقرر أن يخوض إنتاجه بمبادرة فردية ثم نجح فى أن يشرك اتحاد الإذاعة والتليفزيون معه)، بينما أسرعت شركة (هيرمس) مثلا بالحصول على حق توزيعه بعد إحساسها بأنه سوف ينجح تجاريا.

وكلمة أخيرة تحية لأحمد زكى هذا الفنان الذى لن تجود السينما المصرية بمثله والذى أنتج هذا الفيلم ومهما اختلفنا أو اتفقنا معه فى أفكاره السياسية، لكن نصيحة له ليته يكف عن قول جملة لا تليق به كفنان واع كلما حدثه أحد عن السياسة فى فيلمه فيقول (أنا أتحدث فن لا سياسة) لأن أى عمل فنى لابد أن يحمل وجهة نظر سياسية ما..، وما رأيناه فيلما سياسيا يمجد الرئيس الراحل محمد أنور السادات.. وإلا ماذا يكون التمجيد بعد كل هذا؟!.

# سينما الشباب..تشيخ.. في عز الشباب!!

طارق الشناوى

**لم نكن بصدد عروض أفلام سينمائية بالصيف ولكننا عشنا معركة بين النجوم.. هكذا كانت تبدو المعركة ظاهرياً، لكننا لو تأملنا قليلاً، فسوف نكتشف أنها مذبحة لهؤلاء النجوم، وقفت وراءها كل شركات الإنتاج..**
**الكل يريد أن يثبت أنه الأقدر، وأنه الأقوى، وأنه بيده أمر السينما، وهو على النجوم، والجمهور قدير ولهذا خفت تماماً صوت الفن، وعلا صوت التجارة والبيزنس!!**

تستطيع أن تراهن وأنت مطمئن على أن نتيجة ماراثون السباق بين نجوم الكوميديا هذا الصيف هو أن محمد هنيدى سوف يعود إلى القمة برقم لا يتجاوز في ظل التفاؤل اللازم وغير اللازم ١٧ مليون جنيه، وذلك لأن - تورتة - الايرادات لا تسمح بأكثر من ١٠٠ مليون جنيه وأمام هذا السيل المتهم من الأفلام (١٨ فيلماً في أقل من ثلاثة أشهر) تحول ما يطلق عليه موسم الصيف إلى مذبحة للنجوم والصيف.

في هذه المذبحة فاز محمد هنيدى بفيلمه **«جاءنا البيان التالى»** الذى جاء مدعماً بعاملين رئيسين:

الأول: أن فيلم هنيدى الأخير **«بليه ودماغه العالية»** شهد تراجعا فنياً لمحمد هنيدى.

الثانى: أن منافسه التقليدى «علاء ولى الدين» بفيلمه **«ابن عز»** الذى وصل قبل هنيدى بأسبوع واحد فقط لم يكن على مستوى فنى ولا جماهيرى ولهذا كسب هنيدى في - بيانه - السينمائى سابق الايرادات وأيضاً السبق الفنى.

- فيلم **«جاءنا البيان التالى»** يقدم ما يجرى في محطات التليفزيون حيث إن المطلوب إلهاء الناس بأى ثمن ولهذا فإنهم يقدمون لهم لقاءات أو موضوعات تليفزيونية ساذجة ويقدم بطل الفيلم محمد هنيدى عدداً من اللقاءات الجادة. واحدة في الشيشان والثانية في الأرض الفلسطينية المحتلة ثم تأتى رأس السنة ويقرر أن ينقل معاناة الناس ويقدم أكثر من نموذج هو وزميلته في المحطة التليفزيونية «حنان ترك» وكان المسئول عن المحطة يريد فقط أن يظهر الجانب الوردى الخادع للصورة ولهذا يهتم بتقديم هذه اللقاءات ويبيع هنيدى ضميره ويقرر أن يعيد التسجيل مرة أخرى مع نفس الأشخاص بعد أن يمنح كلا منهم مكافأة خاصة ليغيروا من أقوالهم. ويقدم الكاتب محمد أمين والمخرج سعيد حامد من خلال هذا المشهد انتقاداً لاذعاً للمثقف الذى يبيع نفسه مقابل الحصول على أموال بينما زميلته في المحطة الفضائية «حنان ترك» ترفض ذلك، ويحدث تغير في أسلوب الفيلم والجو العام عندما يقرر محمد هنيدى أن يتابع الضغوط التى مورست على الصحفى والمذيع الذى أدى دوره «محمد كامل» عندما يعلن في المحطة أنه سوف يقدم برنامجاً يفضح من خلاله صفقة مشبوهة لكنه يتراجع بسبب مؤامرة تحاك ضده يقودها رجل الأعمال الذى أدى دوره «أحمد خليل» ويكتشف هنيدى وحنان أبعاد تلك المؤامرة ثم يلقى ببيان يؤكد فيه أن الدولة قررت التصدى للفساد والغريب أن المحطة التليفزيونية التى نراها متواطئة في البداية هى نفسها التى تناصر الحق بعد ذلك.

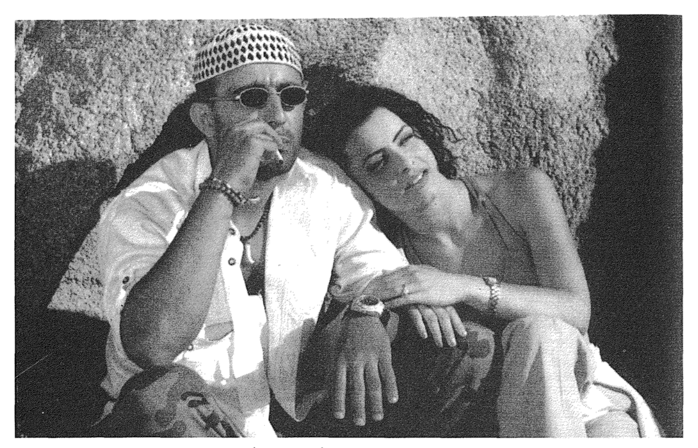
وفى هذا الفيلم يعود هنيدى لجمهوره أكثر تألقاً برغم عيوب السيناريو إلا أنه أفضل حالاً من آخر أفلامه بليه ودماغه العاليه وكذلك فإن المخرج سعيد حامد لديه حس كوميدى يعلن عن نفسه في اختياره الزاوية وحجم اللقطة وأن كان الخطأ الشائع والدائم هو أن المخرج ظل أسيراً يتبع محمد هنيدى الذى لم يختف من الشاشة إلا في مشهد واحد أو اثنين كما أن حنان ترك لم يستطع المخرج أن يوظفها جيداً في الكوميديا فهى تعتقد أن الكوميديا هى المبالغة في أدائها الحركى أو في تغيير نبرة الصوت.

ويبقى أن هنيدى نجم لديه حضور لا يمكن إغفاله إلا أن هذا الحضور ينبغى أن يحيطه بفكر سينمائى متماسك والفيلم في بدايته كان يوحى بذلك ولكنه في النصف الثانى من الفيلم افتقد هذا التماسك وأصبح هم الجميع هو الحصول على ضحك الجمهور سواء بظهور هنيدى في زى امرأة أو أدائه دور رجل صعيدى المهم، هو أن يراهنوا على أعلى المناطق جاذبية لاضحاك الجمهور وليس مهماً إذا كانت تلك المشاهد لها علاقة بالفيلم أم لا ولا أزال أعتقد أن هنيدى من الممكن أن يجمع بين الحسنيين أن يضحك الناس من خلال منطق فنى وأن يقدم أيضاً لجمهوره رصيداً من الأفلام التى تعيش مع الزمن.

ونأتى إلى علاء ولى الدين في فيلمه **«ابن عز»** والذى يعتبر اللقاء الثالث مع المخرج شريف عرفه والكاتب أحمد عبدالله.

ويلاحظ أن شريف عرفه منذ بداية اللقاء مع علاء ولى الدين كبطل في عبود على الحدود ثم في اللقاء الثانى **«الناظر»** وهو يجيد توظيف امكانيات علاء ولى الدين ويضعها في الإطار السليم ولهذا استغل في فيلمه الأول حجم علاء ولى الدين لاثارة الضحك مستغلاً المفارقة بين الوزن الزائد لعلاء ولى الدين وبين التحاقه بالتجنيد الاجبارى بالقوات المسلحة.

أما في الناظر. فيلمه الثانى استغل شريف عرفه مقدرة علاء ولى الدين على التقمص ولهذا أدى دور الابن والأم والأب في نفس الفيلم وسخر علاء ولى الدين في هذا الفيلم من نظام التعليم في مجتمعنا العربى وتألق معه علاء ولى الدين للمرة الثانية، ثم جاء اللقاء الثالث ابن عز وأراد أن يستغل لاضحاك الناس حجم علاء ولى الدين الزائد بالإضافة إلى قدرته على تقمص وأداء العديد من الشخصيات ولكن التجربة لم تأت لصالح علاء ولى الدين ولا شريف لأنهم لعبوا بمفردات كوميدية تقليدية ولم أشعر بتلك الحالة من الطزاجة التى



كانت تميز المواقف الكوميدية لشريف فى أفلامه حيث كان لدى شريف اقتناع بأنه يستطيع أن يضمن ضحك الناس بدون سيناريو ولكنه بدد طاقته الفنية وانتقص الكثير من حضور علاء ولى الدين الذى كان يراهن عليه باعتباره منافساً خطيراً لمحمد هنيدى على المركز الأول بين نجوم الكوميديا والآن صار احتفاظ علاء ولى الدين بالمركز الثانى فى سباق نجوم الكوميديا هو أمل يستحق النضال.

ولا يزال اقتناعى بأن علاء ولى الدين ليس مجرد مضحكاتى ولكنه ممتلىء بداخله بمخزون ينتظر من يفتش وينقب عنه ويبدو أن شريف عرفه اكتفى فى أول فيلمين بالبحث والتنقيب ولهذا فإن لصالح الطرفين علاء وشريف أن يبحث كل منهما على فنان آخر يشاركه الفيلم القادم..

## أفريكانو

تأكدت نجومية أحمد السقا فى فيلمه أفريكانو مع أول إخراج له مع عرفه والاثنان يلعبان فى تراك مختلف تماما عن نجوم الكوميديا إلا أنه هو الفتى الأول «الجان» الذى يتمتع بروح المرح واللياقة البدنية ولهذا فإنه فى فيلمه أفريكانو قرر أن يقدم لجمهوره ما يريده تحديداً فهو يلاعبهم بنفس المفردات التى يبحثون عنها، وفيلم افريكانو أقرب إلى رحلة صيفية، اختار المخرج عمرو عرفه أن يقدم هذه الرحلة فى جنوب إفريقيا ومن خلال محمية طبيعية بها أسود وأفيال وزراف بالإضافة إلى سحر وجمال الطبيعة الخلابة، «الجداول والشلالات» والفيلم أقرب إلى إحدى حكايات الشاطر حسن وست الحسن والجمال، والشاطر هو بالطبع الفنان أحمد السقا وست الحسن هى ابنة عمه منى زكى حيث يسافر أحمد السقا إلى ابنة عمه فى جنوب إفريقيا بعد موت عمه ويكتشف أن هناك مؤامرة للاستحواذ على الثروة التى تركها لها عمه بالإضافة إلى أن هذه الثروة فيها له نصيب أيضاً من الميراث ولهذا تمتد الصراعات حتى تنتهى بقتل الأسد الذى يهدد الحيوانات والبشر وتلك المحمية.

كان الفيلم فرصة جيدة لكى يقترب أحمد السقا من الجمهور ويثبت بعد فيلم شورت وفانله وكاب أنه هو الفتى الأول فى السينما المصرية

ولا تزال المساحة شاسعة بين أحمد السقا ومن يأتي بعده.

أما المخرج عمرو عرفه في هذا الفيلم يعد اختباراً حقيقياً له يؤكد تمتعه بحس سينمائي وامتلاكه أيضاً لضبط الايقاع والحفاظ على الجو العام للفيلم.

لقد قدم الفيلم أحمد السقا وفي الوقت نفسه فإن منى زكى تتقدم في اتجاه البنت النموذج التي تشغل خيال الناس ولهذا بدأت التحرر الداخلي من بعض القيود التي فرضتها على نفسها ولكن الفيلم كسابقيه عاني من ضعف حاد في السيناريو الذي كتبه محمد أمين الذي كان يبدو أنه يريد فقط أن يملأ ساعتين هما زمن أحداث الفيلم ولا يجد أحداثاً درامية تجذب الجمهور وتجعله يتفاعل معها ولو لا سحر الطبيعة لاختلفت تماماً المتعة التي كان يحققها الفيلم لجمهوره.

## أصحاب ولا..

ونأتي أيضاً في هذا السباق الصيفي لمصطفى قمر وهاني سلامة في فيلم أصحاب ولا بيزنس أول إخراج لعلى إدريس تأليف مدحت العدل.

وفي هذا الفليم تجري الأحداث داخل محطة تليفزيون من خلال الصراع التقليدي بين كل من مصطفى قمر وهاني سلامة كل منهما يقدم لحساب نفس المحطة برنامج توك شو- ويقدم السيناريو بلا أي منطق فني عدداً من أغنيات مصطفى قمر التي سبق له أن قدمها في آخر شريط كاسيت له وذلك كنوع من الدعاية غير المباشرة لهذا الشريط ثم ينتقل فريق العمل بمحطة التليفزيون يقوده مصطفى قمر إلي الأراضي الفلسطينية المحتلة ليصور ويسجل عملية استشهادية لأحد الأبطال الفلسطينيين وترفض المحطة التليفزيونية عرضها ويكشف هذا الموقف على أن أصحاب المحطة التليفزيونية لهم مصالح متشابكة بين عدد من الإسرائيليين الذين لا يريدون أن تفضحهم عرض هذه العملية الاستشهادية.

مأزق هذا الفيلم أنه بدا وكأنه بيزنس مصنوع من أجل تسويق أغاني شريط كاسيت لمصطفى قمر وهذا بالطبع يتعارض مع نبل القضية التي تأتينا بعد ذلك حيث إنه يقف في جانب النضال الفلسطيني ضد المحتل الإسرائيلي، وهذا ما يؤكد على أن المشروع السينمائي لابد وأن يمتلك رؤية وقضية تساوى نبلاً فنياً لا يخضع فيها لرغبة بطل الفيلم كما فعل مصطفى قمر والذى شهد هذا الفيلم تراجعاً في أسهمه كممثل كان يبشر بموهبة في أول أفلامه (البطل) مع أحمد زكى بينما هاني سلامة حدث بينه وبين الكاميرا قدر من الألفة كان مفقوداً في تجاربه السابقة والفيلم هو تجربة الإخراج الأولى لعلى إدريس في أول أفلامه الروائية وشعرنا بأن على إدريس والذى عمل مساعداً للإخراج على مدى عشرين عاماً قد أضافت له هذه السنوات



نضجاً وإن كان لا يجيد فن قيادة الممثل ولهذا فإن مصطفى قمر بات نقطة ضعف رئيسية في هذا الفيلم والمخرج بالطبع مسئول أدبياً عن ذلك.

إننا أمام مذبحة للنجوم شهدتها أشهر هذا الصيف الخارج منها مولود والداخل إليها مفقود..!!

لكن الدرس الذي ينبغي أن تستعيده شركات الإنتاج، وأيضاً النجوم، هو أ السنة ١٢ شهراً الأمر الذي كان بمثابة إعلان الحرب على سينما الشباب والتعجيل بنهايتها وبدت كأنها «تشيخ» قبل أن تعيش مرحلة الشباب..

# سينما خارج الحدود

د. أحمد يوسف

١

## ترافيك أو خيوط التهريب



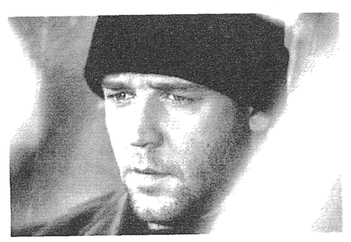
إخراج وتصوير: **ستيفن سوديربيرج**
سيناريو: **ستيفن جاجان**
عن فكرة لمسلسل تليفزيوني من تأليف سايمون مور
موسيقى: **كليف مارتينيز**
تمثيل: **مايكل دوجلاس** فى دور روبرت ويكفيد مسئول مكافحة المخدرات الأمريكى
**بينيسيوديل تورو** فى دور خافيير رود ريجز ضابط مكافحة المخدرات المكسيكى
**كاترين زيتا جونز** فى دور هيلين أيالا زوجة الرجل الكبير فى عصابة تجارة المخدرات

على الرغم من أن فيلم «ترافيك» يجمع للمرة الأولى بين النجمين مايكل دوجلاس وكاترين زيتا جونز، اللذين عاشا قصة حب ملتهبة كانت المادة الأساسية لصحف الإثارة الهوليوودية لفترة طويلة، فإن فيلم «ترافيك» ينتمى فى كل تفاصيله الكبيرة والصغيرة على السواء إلى مخرجه ستيفن سوديربيرج، الذى لا يخضع أبداً لمواصفات النجومية فى أفلامه، على نحو ما ترى فى فيلمه «ايرين بروكوفيتش» الذى قامت ببطولته جوليا روبرتس، لكى يمنحها فيه وجها جديدا تماما لنجوميتها. وربما لم يجد سوديربيرج حتى اليوم ذلك السيناريو القوى الذى يمكن أن يصنع منه عملا فنيا فائقا، فها أنت فى «ترافيك» ـ كما فى «ايرين بروكوفيتش» أيضا ـ أمام موضوع ومعالجة تقليديين، كان من الممكن أن يتحول الفيلم من خلالهما إلى عمل عادى تماما مثل عشرات الأفلام التى تناولت عالم المخدرات بما يحتشد به من الغموض والمأساوية بل الميلودرامية أيضا ـ إن أردت تلخيصا لفيلم «ترافيك» فإنه يحكى عن ثلاثة خطوط درامية رئيسية، الأول هو قصة روبرت ويكفيلد المسئول الأول عن مكافحة المخدرات فى الولايات المتحدة، والذى يجد نفسه عاجزا عن مواجهة هذه الشبكة التى تكاد أن تتفوق فى ميزانياتها على الدول الكبرى ذاتها، حتى أنه يكتشف أن ابنته المراهقة قد وقعت ضحية للإدمان. أما الخيط الثانى فهو عن خافيير رودريجيز ضابط مكافحة المخدرات المكسيكى الذى لا يواجه عصابات المخدرات وحدها، بل إنه يجد نفسه يواجه أيضا فساد النظام. أما الخيط الثالث فهو قصة هيلين أيالا، التى تكتشف أن زوجها رجل الأعمال الكبير ليس إلا رئيس عصابة تهريب دولية للمخدرات، فتتحول من زوجة مرفهة إلى شريكة فى الدفاع عن إمبراطورية زوجها.

لعلك قد شاهدت هذه القصص ذاتها فى أفلام عديدة سابقة، لكن ما يجعل فيلم «ترافيك» عملاً فنيا متميزاً هو اهتمام المخرج سوديربيرج بالتفاصيل الواقعية والأسلوبية على السواء، فهو ينظر إلى الفيلم من بعيد، فيجد أن عليه أن يصنع من هذه الخيوط الدرامية ـ أوالميلودرامية ـ «شبكة» بالمعنى الحرفى للكلمة، بما يوحى بدلالة تعبير «ترافيك» بالانجليزية، الذى قد يعنى طرق المواصلات وتجارة والمخدرات معا، فهذه الخيوط أوالخطوط تمضى وتلتوى وتتوازى وتتقاطع وتتشابك فى متاهة حقيقية تضيع فيها الحقيقة، مما ينقل إلى المتفرج نوعاً من القلق يدفعه إلى أن يكون شريكا فى هذه الدراما. كما يقرر سوديربيرج أن يقوم بتصوير فيلمه بنفسه، فيستخدم الكاميرا المحمولة فى معظم أجزاء الفيلم ليضفى عليه مسحة تسجيلية شديدة الواقعية تقلل كثيراً من النزعة الميلودرامية الكامنة فى القصص المختلفة، كما أنه يبرع فى اختيار نوع شريط الفيلم الخام والتظهير (التحميض) الخاص بكل من هذه القصص، حيث نرى على الشاشة الأجواء المكسيكية فى لون يميل إلى الاصفرار وخشونة حبيبات الصورة، بينما يطغى اللون الأزرق البارد على مشاهد مسئول مكافحة المخدرات الأمريكى، على حين يبدو عالم العصابات هو الأكثرواقعية.

إن فيلم «ترافيك» فى التحليل الأخير درس حقيقى فى السينما، وقد لا يكون متوجهاً إلى المتفرج العادى الذى لابد أنه ينتظر بعض «التوابل» السينمائية المتوقعة فى فيلم عن عالم المخدرات، لكنه لن يجد هذه التوابل أبداً، فهذا الفيلم لا يقدم تسلية، ولا يمنح حلولا هروبية لقضية مأساوية، لكنه يطرح الأسئلة الحقيقية التى تنتظر أن نساهم جميعا فى الإجابة عنها، ومن أهم هذه الأسئلة وأكثرها خطراً هو كيف يمكن للعولمة أن تساهم فى انتعاش تجارة المخدرات، فلعلنا عندئذ نعيد النظر فى معنى هذه العولمة وخفاياها.

## برهان الحياة



إخراج: **تايلور هاكفورد**
سيناريو: **تونى جيلروى** و **ويليام بروشنو**
تصوير: **سلافومير ايزدياك**
موسيقى: **دانى إيجلمان**
تمثيل: **ميج رايان** فى دور أليس بورمان
**راسيل كرو** فى دور تيرى ثورن
• **ديفيد مورس** فى دور بيتر بورمان

على عكس فيلم «ترافيك» تماماً، فإن فيلم «برهان الحياة» تم تفصيله خصيصاً من أجل استثمار قصة الحب الساخنة التى يعيشها بطلا الفيلم فى واقع الحياة، حيث تركت النجمة يبح رايان زوجها لكى تعيش حياة جديدة مع النجم راسيل كرو، لكن فيلم «برهان الحياة» يحاول على نحو خفى أن يخفف من التأثير السلبى لدى معجبى النجمة مما يمكن تفسيره على أنه خيانة لحياتها الزوجية، حين يؤكد الفيلم - على عكس الواقع تماما - أن بطلته سوف تدوس على قلبها من أجل أن تبقى مع زوجها. وسوف يدهشك أن السينما الأمريكية تفاجئك كعادتها بالتناقضات الفنية بين موسم سينمائى وآخر، أو بين فيلم وآخر فى نفس الموسم (لم يخف النقاد الأمريكيون دهشتهم وخيبة أملهم فى موسم عام ٢٠٠٠ بعدما كان الموسم السابق مبشراً على نحو كبير، لذلك لا تستغرب كثيرا أن ترى أن بعض الأفلام الأمريكية المعاصرة تصل إلى ذرا فنية تذكرك بالموجات السينمائية الأوروبية من عقدين أو ثلاثة عقود من الزمن. بينما يأتى بعض الأفلام الأخرى على نحو يذكرك بالأفلام المصرية المتواضعة فكرا وأسلوبا على طريقة حسام الدين مصطفى وأحمد السبعاوى. ولك أن تتصور أن فيلم «برهان الحياة» يكاد أن يعيد عليك بعضا من قصص أرسين لوبين، الذى كان يأتى بالخوارق فلا نملك إلا أن نفتح أفواهنا من الدهشة عندما كنا أطفالا، وفلم «برهان الحياة» يتعامل معنا بالفعل باعتبارنا متفرجين سذجا لا نملك إلا الإعجاب بذلك «الشجيع» الذى يفعل الأعاجيب إنه تيرى ثورن، الذى يقول لك الفيلم أنه «متخصص» فى انقاذ رهائن عصابات الإرهاب فى العالم كله، لا يكاد ينتهى من مهمة حتى يبدأ أخرى قبل أن تندمل حجمه، ولا ينسى الفيلم أن يقول لك أن الإرهاب يسود العالم كله (ماعدا أمريكا المتحضرة بالطبع، التى ما تزال تعيش آثار تدمير أوكلاهوما الرهيب على أيدى «سفاح» من أبنائها!). وهكذا يتم استدعاء تيرى ثورن إلى بلد ما فى أمريكا اللاتينية، بعد عودته مباشرة من الشيشان، أما المهمة الجديدة فهى إنقاذ «المهندس» بيتر بورمان الذى يبنى سداً لهذه الشعوب المتخلفة، لكن عصابة تختطفه وتطالب بالمال مقابل الإفراج عنه... وهنا أيضا يبث الفيلم دعايته المسمومة حين يقول لك أنها «كانت عصابة ثورية تحولت إلى احتراف تجارة المخدرات بعد زوال الاتحاد السوفييتى «السابق» الذى كان يدعمها!! دعك من هذه المغالطات السياسية الفجة التى لا نظنها تترك تأثيرا حقيقياً على المتفرج، ودعك أيضا من حديث «المهندس» المختطف عن رغبته فى الذهاب إلى مصر (!!!) لبناء سد هناك، فإن كل ما يبقى من الفيلم - على الرغم من نجاحه التجارى النسبى - هو «حدوته» شديدة السذاجة عن وقوع زوجة «المهندس» فى حب «الشجيع»، لكنهما يدوسان على قلبهما من أجل «المهندس»، وهكذا يعيد الشجيع الزوج إلى زوجته، ويودعها وقد فاضت الدموع من المآقى، وتصدح الموسيقى بينما الشجيع الطائر يمضى إلى مهمة جديدة يحارب بها الإرهاب الشرير فى كل مكان. إن أردت الحقيقة فإن الفيلم كله تم صنعه من أجل هذا المشهد الأخير، دون أن يهتم لحظة واحدة بأية دوافع درامية تؤكد على ضرورة وجود قصة الحب تلك بين الزوجة والشجيع، سوى أنها «زهقت» من الحياة فى بلاد متخلفة، لكن الواجب يدفعها إلى البقاء إلى جانب زوجها لنقل الحضارة والمدنية إلى هذه الشعوب الناكرة للجميل. كل ما يبقى إذن هو سلسلة لا تنتهى من مشاهد إطلاق الرصاص وأزيز الطائرات ودوى الانفجارات، حتى أنه قد تشعر أحياناً بالملل من طولها المفرط، لكن كل ما أرجو أن تنتبه إليه هو تلك النزعة العنصرية التى تتسلل إلى الفيلم، وتؤكد أن «الغرب» وحده هو الخير المطلق، وأن «الآخرين» (كل الآخرين) هم الشر المطلق، فهذه الرؤية قد تصنع عملا دعائيا فجاً لم يعد ينطلى على المتفرج المعاصر، لكنها لا يمكن لها أن تصنع أبداً عملاً فنياً حقيقياً لأنها تفتقد جوهر الدراما، وصدق الحياة التى عجز الفيلم عن أن يقدم برهاناً على وجودها.



## النمر الراكع تنين مختبىء



إخراج: **أنج لى**

سيناريو: **وانج هيولينج** و **جيمس شاموس** و **تساى كويونج**

عن رواية من تأليف وانج دولى (أوخر القرن التاسع عشر وأوئل القرن العشرين)

تصوير: **بيتربو**

موسيقى: **تان دون**

تمثيل: **شويون فات** فى دور الفارس لى موباى

**ميشيل يو** فى دور الفارسة شولين

**زانج زيى** فى دور الأميرة الشابة جين

**تشانج شين** فى دور قاطع الطريق لو (المعروف باسم «السحابة السوداء»)

**بيبى تشينج** في دور الساحرة جيدفوكس

مرة أخرى ينبغى أن نتوقف قليلاً عند عنوان الفيلم، الذى تمت ترجمته إلى العربية على نحو خاطىء ومتعجل إلى «نمر رابض، وتنين مختبىء»، فكون النمر ابضاً يعنى أنه متحفز، كما أن هذه الترجمة قد توحى بوجود نمر وتنين فى الفيلم، وهو الأمر الذى سوف يجعل المتفرج يتساءل بعد مشاهدة الفيلم أين هما، فالحقيقة أن عنوان الفيلم بالانجليزية يعنى «النمر الراكع تنين مختبىء» بما يوحى بإنك إذا عرضت إنساناً للذل والمهانة فقد يبدى الانكسار، لكن حذار فخلف قناع الاستكانة يكمن بركان ينتظر لحظة الانفجار. هذا هو الموضوع الحقيقى للفيلم، الذى يبدو للوهلة الأولى أنه ينتمى إلى أفلام فنون الحرب القتالية الآسيوية على طريقة الكونج فو أو الكاراتية، وللأسف الشديد فقد تم الترويج الإعلامى عنه عندنا تحت هذا المفهوم التجارى، فاصيب الجمهور بالاحباط، لأن أحداً لم يدله على المفتاح الحقيقى للفيلم ـ كما أن الفيلم يحتشد بقدر غير قليل من التلاعب بالصور المولدة كومبيوترياً، مما يجعله قريباً إلى «ألعاب الفيديو» (وليس غريباً أن تقوم السينما الأمريكية بتحويل لعبة فيديو إلى فيلم مثلما فعلت مؤخراً مع الشخصية الاليكترونية «لاراكروفت» بطلة لعبة« غزاة المقبرة») . لكن يبقى أن «لعبة الفيديو» التى جعلت أبطال الفيلم يسيرون فوق الجدران، ويسبحون تحت الماء، ويطيرون فوق السحب، ويقفون على غصون الأشجار كالعصافير، لم تقصد إلى إبهار المتفرج، وإنما أضفت على الفيلم روحاً خيالية أسطورية تجعل من «الحلم» البشرى الجميل النبيل بالانعتاق من أسر الجسد «حقيقة» واقعة مجسدة على شاشة السينما. وإنك لن تستطيع أن تقترب حقا من عالم الفيلم إلا إذا توحدت مع عالمه الأسطورى الغامض، الذى يخرج بين حواديت المحاربين وأخلاقياتهم الفروسية (على طريقة الساموراى فى اليابان)، مع خيوط سردية تحاكى «ألف ليلة وليلة» فى الدخول فى حكاية إلى أخرى كأنك تدخل متاهة سحرية من الحواديت. لكن الأهم هو ذلك الظل المعاصر من النزعة الاجتماعية والسياسية والفلسفية ـ وحتى «النسوية»، أو لعلها هى أهم تلك النزعات فى الفيلم ـ التى تجعل الفيلم كله رؤية ناقدة نافذة للحياة. إن الفارس لو موباى يقرر أن يسلم سيفه السحرى ويهجر حياة الفروسية والحروب (ضد الشر) لأنه يريد الحكمة، لكن الفارسة شولين لا تقف معه فى هذا الرأى، وإن كانت مضطرة لقبوله لأن الحب العذرى يجمع بينهما (لقد كانت زوجة لصديق الفارس، الذى لقى مصرعه منذ فترة، فظلا وفيين لذكراه) . وعندما يؤول السيف السحرى إلى الحكيم يسرقه شخص مجهول تحت جنح الظلام، سوف نعرف لاحقا أنه ليس إلا الأميرة الصغيرة جين، المتمردة على كل القيود التى تمنع تحررها وانعتاقها (فهى إذن النمر الراكع الذى يخفى فى أعماقه تنيناً مختبئاً)، فأبوها الحاكم يريد زواجاً سياسياً لها، ومربيتها سوف تكشف عن نفسها فإذا بها الساحرة الشريرة جيدفوكس (التى يمكن أن تترجمها مجازاً إلى «اللبؤة») التى تسعى إلى امتلاك السيف السحرى، بينما تعيش الأميرة قصة حب ملتهبة مع قاطع طريق متعاطف مع الفقراء، لتعرف معه ـ بعد صراع يجمع بين العذاب والمتعة ـ معنى الحياة الحقيقية.

لا تبحث إذن فى الفيلم عن «شجيع» يقهر الأشرار، فحتى الشريرة جيدفوكس تملك المبرر الدرامى على شرها (فلماذا ينعقد لواء زعامة الفروسية للرجال وحدهم؟!)، ولكن عليك أن تتأمل كل تلك الخيوط الدرامية المتشابكة، بكل دلالاتها المتعددة، حيث تكشف قصة الحب العذرى بين الفارس والفارسة الكهلين عن تقاليد تضطر العشاق إلى كبت مشاعرهم، كماتكشف حياة الأميرة الصغيرة عن معاناة عبورها من الطفولة إلى الأنوثة عبر حواجز طبقية وذكورية وسياسية.. لكن ما يبقى حقاً فى وجدانك على نحو ملح هو ذلك السؤال حول إذا ما كان على الفارس أن يتخلى عن سيفه طلباً للحكمة، أم أن الحكمة هى أن تبقى على السيف فى يدك لكى تدافع عن وجود الحكمة ذاتها؟

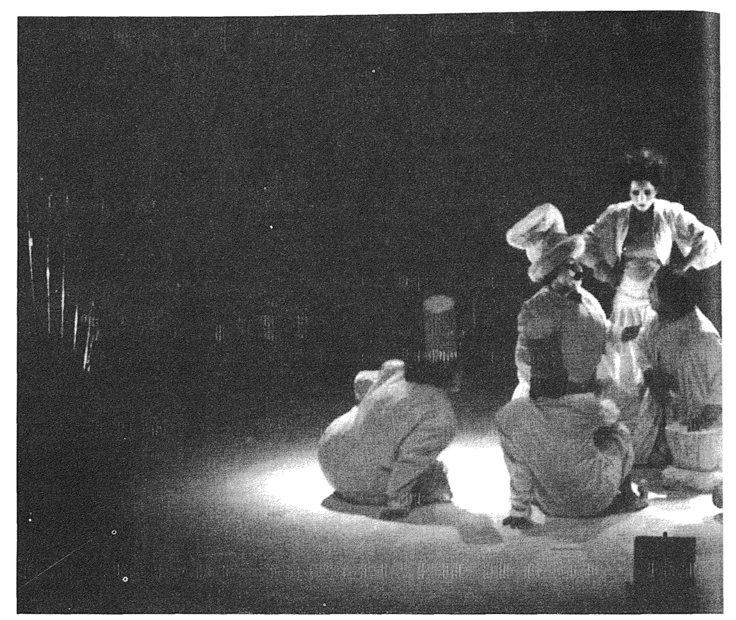
# نافذة علي المسرح
# المسرح والسينما: «قراءة نظرية»



ماذا يمكن أن يقدم المسرح للسينما؟ سؤال لا مناص من طرحه عند الحديث عن العلاقة الجدلية بين هذين الفنين المرئيين. فقد يبدو المسرح الغربي الحديث بتجاربه الطليعية التي غالباً ما تخاطب الصفوة من متذوقي الأدب المرئي غريباً علي عالم السينما بإبداعاتها وشعبيتها الواسعة، ولكن المسرح والسينما وجهان لعملة واحدة - الفن الدرامي التمثيلي الذي يقاس نجاحه بجماهيريته. لذا كانت السينما أقرب إلي المسرح منها إلي الرواية - مثلا - أو فني الرسم والتصوير فالسينما كانت - ولم تزل - تستقي رؤياتها من الفنون التي نعدها الآن قديمة. إذ تستوحي أساليب السرد من فن القصة، ولكنها تعتمد علي المسرح أيضاً في استيحاء التقاليد والتقنيات الفنية، وكذلك الخبرات البشرية، وبخاصة عندما يتحول بعض الفنانين الغربيين من ذوي الثقافات المسرحية إلي عالمها، حاملين في جعبهم تصوراتهم الفردية عن السينما، وقدراتهم ومواهبهم وتقاليدهم وتجاربهم التقنية، من أمثال (إدوين بورتر) و(ديفيد ورك جريفيث) من الرعيل الأول، و(أورسون ويلز) و(لورانس أوليفييه) و(بيتر هول) و(بيتر بروك) من الجيل الثاني: وعند دراسة علاقة المسرح الغربي بالسينما لابد من أن نضع في اعتبارنا الظرف الزمني الذي يربطهما بالفنون الأخري، ويربط تلك الفنون بهما وبخاصة من ناحية الرؤية. فالمسرح والسينما يقتسمان نزعة العرض الفرجوي وطاقم الممثلين والرغبة في استثارة الجمهور وامتصاص روح الفن بوجه عام. وهما دائبا البحث عن شمولية الرؤية كنسقين فنيين ذوي حس متزامن. وفنا المسرح الحديث والسينما - بشكل عام - لم يتواجدا من فراغ. فلقد قامت السينما علي تقاليد وضروب المسرح (الميلودرامي)، وتبلورت معالم المسرح الحديث من نفس القوي التي دفعت بالسينما إلي حيز الوجود، كما أن أكثر مبدعي المسرح وجدوا بؤرة إلهامهم في السينما. فمن بين كتاب المسرح الغربي الحديث شرع بعض من أمثال (ستانسلافسكي) في الإبداع قبل أن تتحرر صناعة السينما من تأثير المسرح. فمسرحيات (بيراندللو)، علي سبيل المثال، لم تكن سوي استكشاف لمسرح واع. بمسرحانيته، ولكنه عرف الكثير عن السينما وكتب رواية «مذكرات مصور سينمائي» راح يستكشف فيها إيحاءات الجنس الفني الجديد. وحرفية (بريخت) المسرحية نمت نموا واعيا من خلال اتصاله بالسينما. فخشبة مسرحه الدائرية في مسرحية «الأم شجاعة» جاءت بتغيير سريع لمشاهدها، وعدد من المميزات الفنية الأخري التي استلهما من الفيلم السينمائي. ولقد اشتغل (بريخت) في أحد الأفلام وهو لم يزل في ألمانيا، كما اشتغل بعد ذلك كاتب سيناريو في هوليود. ومع إنه استخدم الأفلام في مسرحياته بشكل وثائقي فإن مشاهده سريعة التغير وإحساسه بالبناء الدرامي عميق. مما يكشف - في التحليل النهائي - عن أكثر من مجرد استلهام لتلك الأفلام. ففرقة (باوهاوس) المسرحية



التي ضمت (فسفولود مايرهولد) و(ارفين بسكاتور) اعترفت صراحة «بسينمة» المسرح، مستخدمة كل السبل المتاحة للفنون الأخري. ومنذ زمن (فاجنر) فصاعدا حاول المسرح أن يكون شاملا وأن يحوي فن السينما داخله. ولعل (فيليبو توماز و مارينتي) رائد الحركة المستقبلية كان أول من نادي بفكرة إنشاء المسرح السينمائي، فلقد تصور في كتاباته بين ١٩١٠ - ١٩١٤ المسرح مركبا لكل الفنون، ومن ثم كان عليه أن يستقطب أحدث أشكال الفن ممثلة في السينما - تلك الظلال السحرية. وتصادف في تلك الأثناء أن حاول كل من المخرجين الأمريكيين (إدوين بورتر) و(ديفيد جريفيث) استلهام تقنيات المسرح الميلودرامي، جاعلين منها أساسيات لجماليات الفيلم الجماهيري، وإن حاولا في الوقت نفسه الابتعاد عن المسرح باستخدام اللقطات القريبة والقطع السريع، وبقدر ما كان المسرحيون يستعيرون إيحاءات عديدة من السينما، كانوا يتجهون إلي مناطق لم تستغلهاالسينما، تماماً مثل التوكيد علي التمثيل والمسرحياتية الصريحة أو الواعية المقصودة. ومبدعو السينما الرواد بدءا بـ (جريفيث) حاولوا ألا يحاكوا مسرح وإنما أن يقتفوا أثره معتمدين علي خبراتهم كمخرجين سينمائيين ذوي



رؤيات فنية واعية. ولقد اتبع مبدعو المسرح نفس الشرع،فلم يتخلوا عن أية ميزة من ميزاتهم، بل حاولوا أن يلحقوا بما توصلت إليه السينما، واضعين نصب أعينهم ما توصل إليه المسرح أيضا. وفيما عدا الاختلافات الأساسية في الوسائل التقنية المتبعة في السينما والمسرح، فلا يوجد علي أي من الصعيدين ما يجعل أحدهما الأكفأ من الناحية التمثيلية، أو يعوق احتواءه لتقنيات الآخر فقد تشمل المسرحيات أفلاماً كاملة، وقد توحي الأفلام بالتجربة الحية ـ السمة التي جعلها المسرح علامته المسجلة. وهذا يتم من خلال «المسرح المصور في فيلم أي إخراج الأفلام بطريقة مسرحية أشبه بتصوير المسرحيات في التليفزيون. وإن كانت تلك الطريقة أثارت مخاوف صناع السينما وبخاصة من نادوا بفكرة اقتباس أكثر الأعمال المسرحية نجاحاً من الناحية الدرامية، وذلك في إطار «الفيلم الفني» تحت شعار «السينما الخالصة».

من الخطأ إذن ـ أن نقول بأن المسرح يتفوق على السينما أو العكس، إذ إنهما يكملان بعضهما، بل تخلص أحدهما الآخر من أوجه النقص التي قد توجد فيه. فالسينما قادرة علي الوصول بموقف أولي بسيط كان المسرح يفرض عليه تحفظات وقيوداً من حيث الزمن والمكان إلي أقصي نتائجه. والمسرح والسينما ـ علاوة علي ذلك ـ يواجهان أزمة هوية، فالمسرح عاني تلك الأزمة لمدة تربو علي المائة عام ـ منذ زمن المسرح الحر الذي ابتدعه (اندريه انطوان)، ومسارح (ستريندبرج) و(إبسن) و(ستانسلافسكي). والسينما بدأت تعاني أزمتها منذ أكثر منذ من ربع قرن ـ منذ مقدم التليفزيون ثم الفيديو ثم الأقمار الصناعية فيما بعد. ومن ثم كان مهما أن يلتحم المسرح والسينما في عناق إبداعي لتحقيق جمالياتهما بدلا من الخوض فى قضايا جدلية عقيمة، مثل قضية ما إذا كان الفيلم هو الصورة الفوتوغرافية الخالصة للمسرحية، أو كانت المسرحية نصاً مرئياً تم إعداده طبقا لمقتضيات الفن السينمائي فالتحام المسرح والسينما تمخض عن تجربة جمالية فريدة دللت عليها أعمال فنية خالدة في الغرب الأوروبي مثل الشكسبيريات «المسينمة» أي التي تحولت إلي أفلام سينمائية ناجحة.

**جمال عبدالناصر**

# نوافذ على الورق



**متابعات نقدية**

أدب العالم؟!

حرب أكتوبر...ثقافة التكامل والإبداع

مديح الظل

«جبال الكحل» .. والأدب النوبى

**إبداعات**

كأنك العراق

شُجيرة

عادة فى الشتاء

أوكتافيوباث

أماه لا تنسى نشيدى

شئ بداخلى

ليلة الهناء الأخيرة

بنت المأمور

رسالة المعذب م.ع

**المكتبة الثقافية**

**www.المحيط الثقافي.com**

**الأجندة الثقافية**

**بريد المحيط**



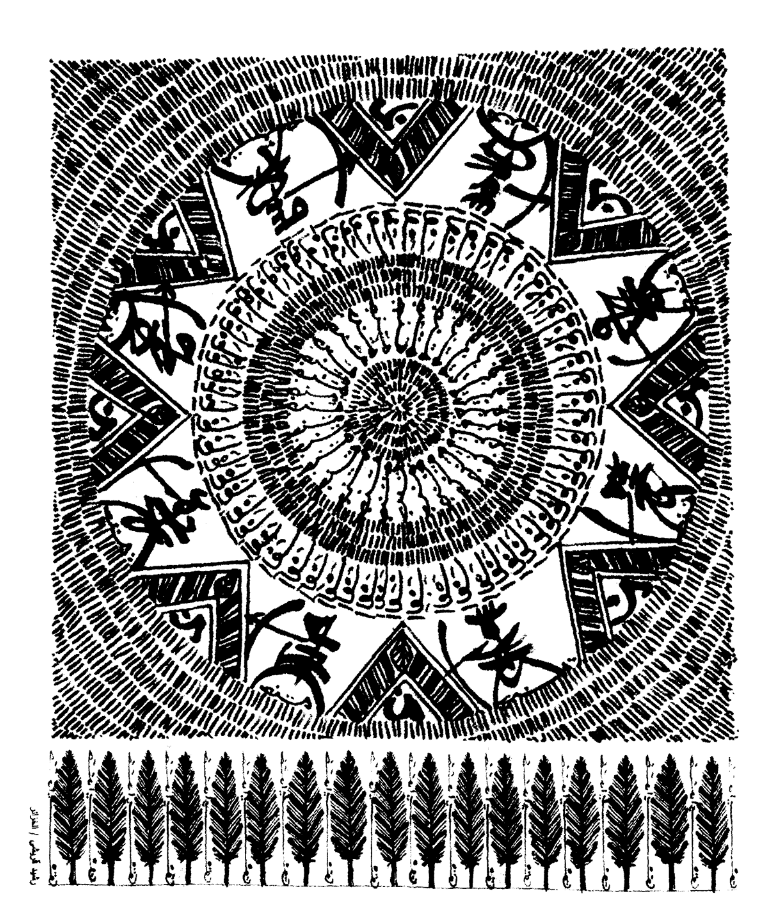

# أدب العالم؟!

د. جابر عصفور

**ليس من الضروري أن تكون تجليات نزعة المركزية الأوربية ـ الأمريكية بالغة الحدة والعداء في موقفها من آداب العالم الثالث بوجه عام، أو أدبنا العربي بوجه خاص، إذ يمكن أن تكون التجليات أقل حدة وعدائية، وبعيدة عن تعمد التحقير المكشوف أو حتي ا المضمر، ولكن نزعة المركزية نفسها تظل باقية، مهما كانت نعومتها الظاهرية، إذا جاز أن نستخدم هذه الصفة في هذا السياق، كما يظل تكرار تجلياتها المتنوعة علامة علي تأصل جذورها. ويعني ذلك أن العنصر التكويني المتأصل بالسلب في هذه النزعة لا يفارق كل تجلياتها، خصوصا من حيث هي نزعة تري العالم كله من منظور مركزها، ولا تمنح حق الوجود أو القيمة إلا للآداب التي تعيد إنتاج نماذجها بأكثر من معني، ولا تتردد في إقصاء المغاير لها لكي لا يبقي سوي حضورها المهيمن الذي لا يقبل المخالفة.**

وللإقصاء صور متعددة في مستويات الممارسات التطبيقية ـ الأدبية أو النقدية ـ التي لا يفارقها مفهوم عالمية الأدب. وأولي هذه الصور التهميش الذي يتقلص بالحضور، ويدني به إلي حال أقرب إلي الغياب. وثانيتها اختيار ما لا يخلف في الوعى الثقافي العام سوي الأوهام التي يراد تثبيتها والإبقاء علي شيوعها. وثالثتها رفض دعم ترجمة الآداب المهمشة، والانصراف عن نشر المترجم منها علي أوسع نطاق، وذلك جنبا إلي جنب تضييق دائرة التعريف بهذه الآداب إلي أبعد حد. ودليل ذلك ما نلاحظه من ندرة نصوص الأدب العربي المترجمة التي لا يعرفها الطلاب في الجامعات الغربية إلا علي سبيل التخصص في الأدب العربي أو الآداب الشرقية، وداخل أقسام محصورة بين أقواس التهميش وعدم العناية بالتيارات الإبداعية العربية المعاصرة إلا فيما ندر. وقس على ذلك تردد الناشرين في العواصم الأوروبية والأمريكية في الإقبال علي ترجمة ما ينتسب إلي الأدب العربي إلا ما اتخذ أشكالا فضائحية، أو عالج موضوعات عجائبية غريبة من وجهة نظر القاريء الغربي في تصور هؤلاء الناشرين. ويوازي ذلك المكانة الأقل من هامشية التي تمنحها موسوعات الأدب العالمية للأدب العربي علي وجه الخصوص، وآداب العالم الثالث علي وجه العموم، وذلك من حيث هي آداب بعيدة عن الصفات العالمية التي تتجسد في آداب المركز وحده. ومثال ذلك الموسوعات التي يطلق عليها عنوان «أدب العالم» World Liter Ature. وهو مصطلح تكشف ممارساته العملية عن تقلص دلالاته في سياقات تطبيقه، ومن ثم عن عدم التكافؤ بين داله العام ومدلوله الخاص، فالدال ينصرف إلي عموم العالم، والمدلول الفعلي للاستخدام ينصرف إلي خصوص العالم الذي يتحول، مرة أخري، إلي مركز لا يري سوي تجلياته التي تستعيد صورته.

والمثال الذي يغني عن غيره في هذا السياق هو موسوعة «الدليل المرجعي إلي أدب العالم» Reference Guide To World Literature. وهي موسوعة ضخمة صدرت طبعتها الثانية سنة ١٩٩٥ في ١٥٢٠ صفحة من القطع الكبير الخاص بالموسوعات. وتشرف عليها دار نشر متخصصة في موسوعات أدب العالم، لها ما لا يقل عن خمس موسوعات تناول الآداب الأمريكية والفرنسية وغيرها. والمحرر الرئيسي للموسوعة ليسلي هيندرسون Lesley Henderson وتشاركها في تحمل مهمة التحرير سارة م. هال Sarah M. Hall. وتحتوي الموسوعة علي مداخل لعدد ٤٩٠ كاتبا وكاتبة، وأكثر من ٥٠٠ مقال عن الأعمال الأدبية لهؤلاء الكتاب والكاتبات الذين يتوزعون علي عصور الأدب المختلفة من اليونان القديمة إلي عصرنا الحاضر. ويخضع التعريف بالأدباء والأديبات الذين تضمهم الموسوعة إلي نظام ثابت في الأغلب الأعم، إذ يتكون التعريف من سيرة حياة مختصرة، ثم قائمة بالأعمال الإبداعية وأهم المؤلفات، ويعقب ذلك مسح نقدي يتولاه ناقد خبير بالموضوع لعمل من الأعمال البارزة، أو يتولاه أكثر من ناقد لأكثر من عمل حسب الأمية والموقع. وتتضمن السيرة الحياتية التفاصيل المتوقعة عن الميلاد والتعليم والحالة الاجتماعية ومراحل العمر والعمل، فضلا عن الجوائز وألوان التكريم المختلفة. وتهتم القوائم الببليوجرافية بالأعمال المترجمة إلي اللغة الإنجليزية بوجه خاص، خصوصاً بعد استيفاء البيانات المتعددة للنشر. والموسوعة علي هذا النحو، ومن حيث الظاهر علي الأقل مفيدة للقاريء الذي يريد أن يتعرف أدب العالم في تاريخه المتباين الطويل أو أقاليمه المتنوعة. لكن هذا السطح البراق سرعان ما يتكشف عن تخطيط متحيز ليس سوي ممارسة إيديولوجية لنزعة المركزية الأوروبية ـ الأمريكية. ويظهر ذلك في الملاحظات الخمس التالية:



رشيد قريشي / الجزائر

أما الملاحظة الأولي فهي خاصة بالمستشارين الذين يعتمد عليهم الاختيار في الموسوعة. وعددهم عشرون مستشارا. تسعة عشر منهم أوروبيون وأمريكيون موزعون علي الجامعات الإنجليزية. وهندي واحد فحسب منتسب إلي جامعة خارج المركز الجغرافي الأوروبي - الأمريكي. وهو جيردار راتي من جامعة نيودلهي. وتركيبة المستشارين علي هذا النحو دالة علي انتسابها إلي مركزها. وذلك وضع يترتب عليه مفارقة يصعب تجاهلها في عمل موسوعي ضخم عن «أدب العالم» لا يتسع بدوائر مستشاريه لتمثل التنوع الفعلي لأعراق العالم وأقطاره. ولا تتباعد الملاحظة الثانية عن المنظور نفسه، وهي خاصة بأسماء الذين أسهموا بكتابة مداخل الدليل المرجعي، أو صاغوا مقالاته النقدية، وعددهم يزيد علي ثلاثمائة وستين باحثا وباحثة. والأغلبية العظمي من هذه الأسماء تنتسب إلي الجامعات الأوروبية - الأمريكية، ومن ثم إلي المركز الأوروبي - الأمريكي، وليس من بينها من ينتسب إلي العالم الثالث إلا في أندر النادر.

وقد حاولت العثور علي باحث عربي ضمن هذه الأسماء يمكن أن يسهم بالكتابة عن أعلام الأدب العربي، فلم أجد سوي أسم واحد، ظننت أن صاحبه عربي، وهو أسم علي أحمد، ولكن سرعان ما اكتشفت أنه من مسلمي الهند، بعد أن عدت إلي قوائم التعريف بالمساهمين، وعرفت أنه كاتب للرواية والقصة القصيرة والمسرحيات، وترجم شعر أسد الله خان غالب من اللغة الأوردية إلي اللغة الإنجليزية، فضلا عن ترجمة مختارات من الشعر الأوردي بعنوان «التراث الذهبي» سنة ١٩٧٣ قبل وفاته. ويعني ذلك أن القائمين علي تحرير هذه الموسوعة لم يشعروا أنهم في حاجة إلي استشارة متخصصين من العالم الثالث في أمور آدابهم الخارجة عن المركز المهيمن، ولم يفكروا في ضرورة الاستعانة بباحثين أو باحثات من العالم الثالث نفسه ليسهموا بالكتابة عن أعلام المبدعين الذين يزدحم بهم التاريخ الثقافي لقارتي آسيا وإفريقيا اللتين تنالان أقل القليل من اهتمام هذه الموسوعة. وتنصرف الملاحظة الرابعة إلي البداية التاريخية التي تبدأ منها الموسوعة، وهي اليونان القديمة التي تجعل منها الموسوعة نقطة الانطلاق التاريخية - ومن ثم الجغرافية - لأدب العالم كله.

وإن دل هذا الاختيار علي شيء فإنما يدل علي أن الموسوعة تنبني علي العنصر التكويني الأول لنزعة المركزية الأوروبية علي نحو ما حللها سمير أمين في دراسته اللامعة عنها. أعني اختراع أصل هيليني منقطع عن كل ما قبله وما حوله، وإعادة كل شيء إلي هذا الأصل بوصفه مصدر التقدم ورحم الحضارة العالمية. وقد أوضح مارتن برنال الحقيقة التاريخية لهذا الأصل الإيديولوجي في كتابه «أثينا السوداء» في فصل أطلق عليه عنوانا دالا هو: «اختلاق اليونان القديمة»، وأثبت أن تصور هذا الأصل بوصفه البداية الأولي ليس سوي حكاية وهمية، خصوصا حين نعرف أن قدماء الإغريق كانوا يعتبرون أنفسهم «تلامذة» الشرق الذي تعلموا منه مبادىء الحضارة والفكر، ولم ينكروا تعلمهم علي أيدي قدماء المصريين والفينيقيين وغيرهم من الحضارات السابقة عليهم، ولم يروا أنفسهم رمزا يعارض الشرق أو يناقضه كما تصورهم أفكار نزعة المركزية الأوروبية، وكيف يفعلون ذلك واللغة اليونانية نفسها - فيما يقول مارتن برنال - استعارت نصف معجمها للألفاظ الرفيعة من المصرية القديمة والفينيقية؟! ولا أقصد من وراء ذلك التقليل من شأن دور اليونان، أو حتي «معجزة» اليونان، وإنما تأكيد انتماء اليونان القديمة نفسها إلي الشرق الأسبق، وتوضيح أن تجاهل آداب الشرق الأقدم في موسوعة عن «أدب العالم» إنما هو فعل ينفي صفة «العالمية» الفعلية عن هذه الموسوعة، ويثبت وقوع منظورها في قبضة رؤية إيديولوجية لا تري سوي مركزها، ولا تتردد في استبعاد كل ما لا ينتسب إلي هذا المركز أو ينقض أسطورة بدايته.

## المركز الأوروبي

أما الملاحظة الرابعة فخاصة باختيارات المؤلفين أنفسهم عبر عصور التاريخ المختلفة. ويسهل الانتباه إلي أنه حتي نهاية الألف الأولي من الميلاد لا يوجد في الموسوعة اسم كاتب ينتمي إلي خارج المركز الأوروبي الذي يتمحور حول الأدب اليوناني اللاتيني، ويمتد ليشمل أعلام الكتابة المسيحية من أمثال القديس جيروم والقديس أوغسطين. ولا يوجد فيما يقارب ستين كاتبا من الألف الأولي للميلاد أى اسم عربي، لا في العصر الجاهلي ولا في عصور الإسلام التي تدخل ضمن الألفية الأولي. وتختلف أعلام الألفية الثانية نوعاً ما، لأنها تضم بعض كتاب الحضارة الشرقية، فهناك أسماء الفردوسي وعمر الخيام وجلال الدين الرومي وشمس الدين محمد حافظ الشيرازي، لكن هذه الأسماء سرعان ما تختفي حين نجاوز القرن الرابع عشر، فلا تضم الموسوعة سوي الأسماء الأوروبية إلي نهاية القرن التاسع عشر. وبالطبع، يقع التركيز علي كتاب النهضة الإيطالية، ومنها إلي أعلام الأدب الفرنسي والإنجليزي والإيطالي والألماني والإسباني والروسي.. إلخ. ولا شيء علي الإطلاق عن الأدب العربي الذي يبدو كما لو كان أدبا غير موجود في التاريخ الذي تعتمده هذه الموسوعة، ومن ثم لا ينتسب إلي «أدب العالم» علي النحو الذي يراه القائمون علي تحريرها. ويستمر الموقف علي هذا النحو طوال القرن العشرين، فيما عدا بعض الاستثناءات اللافتة للانتباه، إذ تبدأ الموسوعة في إدخال بعض كتاب اليابان، كما تضم أسماء لكتاب من أمريكا اللاتينية، خصوصا الذين حصلوا علي جائزة نوبل، وأخيراً، تشير الموسوعة إلي كل من توفيق الحكيم (١٨٩٨- ١٩٨٧) ونجيب محفوظ أطال الله في عمره. وهي لم تفعل ذلك إلا بعد أن ذكرت

قبلهما وبعدهما عشرات وعشرات أقل منهما في القيمة الأدبية، ابتداء بأسماء من صنف س. و. عجنون (١٨٨٨ ـ ١٩٧٠) وليس انتهاء بأسماء من صنف اسحق دينسين (١٨٨٥ ( ١٩٦٢) أو ألفريد دوبلين (١٨٧٨ ـ ١٩٥٧) أوريريمو ليفي (١٩١٩ ـ ١٩٨٧).

وإذا وقفنا علي ترجمة توفيق الحكيم وتقديم أدبه في الموسوعة، وهو التقديم الذين نهض به بول ستاركي، لاحظنا الاختصار البالغ علي الفور. وفي الوقت نفسه، التركيز علي أن إقامته في فرنسا ما بين ١٩٢٥ ـ ١٩٢٨ «لعبت الدور الرئيسي في تحديد مجري مستقبل عمله الأدبي». يضاف إلي ذلك عدم وجود مقال واحد علي الأقل عن عمل من أعمال توفيق الحكيم التي ترجم منها خمسة عشر عملا علي الأقل إلي الإنجليزية، الأمر الذي يجعلها في متناول محرري الموسوعة ونقادها، ولكنه التحيز الذي تؤكده المقارنة بين كيفية التقديم المخل لأعمال توفيق الحكيم دون إفراد أي منها بتحليل نقدي والتقديم المسهب المطول لأعمال برتولت برخت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) المولود مع توفيق الحكيم في السنة نفسها، حيث نري، إلي جانب التعريف به الذي يصل إلي أربعة أمثال التعريف بالحكيم، خمس دراسات لخمسة نقاد عن خمسة من أهم أعماله. وحتي لو تركنا كاتبا في شهرة برخت، وقمنا بمقارنة أخري بين تقديم توفيق الحكيم وكاتب أقل شهرة ومكانة من برخت، مثل إريك ماريا ريمارك (١٨٩٨ـ ١٩٧٠) المولود في السنة نفسها التي ولد فيها الحكيم وبرخت وجدنا احتفاء الموسوعة به دال، وتخصيصها دراسة كاملة عن روايته «كل شيء هاديء علي الجبهة الغربية». وهو الأمر الذي لم يحدث مع توفيق الحكيم المنتسب إلي أدب لا تحتل لغته العربية المكانة التي تحتلها اللغة الألمانية التي كتب بهابرتولت برخت وإريك ماريا ريمارك علي السواء. وما يقال عن توفيق الحكيم يقال عن نجيب محفوظ المولود سنة ١٩١١ رغم أن الثاني حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨. وتلفت قائمة أعماله كثرة ما ترجم له إلي الإنجليزية قبل نوبل وبعدها. واول ما يلفت الانتباه في التقديم الذي كتبه وليام هتشنز الخطأ الذي جعل لمحفوظ ابنا وابنة، والصحيح ابنتان، وكذلك نسبة رواياته الواقعية، ومنها الثلاثية، إلي «الواقعية الاشتراكية، التي جلبت له الشهرة، الصواب «الواقعية النقدية».

### غياب اللغة

وإذا جاوزنا التقديم المخل، لاحظنا عدم وجود تحليل نقدي لعمل واحد من أعمال الكاتب الكبير، كما جرت العادة مع كتاب العالم المعترف به، فليس في التقديم سوي إشارة مخلة إلي الثلاثية بوصفها أهم الأعمال من وجهة نظر كاتب التقديم. ومرة أخري، لو قارنا بين تقديم نجيب محفوظ وتقديم الموسوعة للكتاب المولودين معه في العام نفسه، لاحظنا أن الكاتب السويسري ماكس فريش (١٩١١ ـ ١٩٩١) الذي لم يحصل علي جائزة نوبل، يضم القسم الخاص به ثلاث دراسات نقدية عن مسرحيتين له ورواية. والفارق يرجع في تقديري إلي انتساب اللغة الألمانية التي كتب بها ماكس فريش إلي لغات المركز، وذلك مقابل اللغة العربية التي لا تقترب من هذا المركز، بل لا يعترف بوجودها في موسوعة تجعل من نفسها «الدليل المرجعي إلي أدب العالم». وأنا لا أتحدث عن غياب اللغة العربية علي سبيل المجاز وإنما علي سبيل الحقيقة، الأمر الذى يقودني إلي الملاحظة الأخيرة، وتتصل بنسب تكرار الأعمال الأدبية منسوبة إلي لغاتها في الموسوعة. وطبعا، النسبة الأعلي للمكتوب باللغة الإنجليزية، لغة الموسوعة ولغة قرائها علي السواء. وتأتي بعدها اللغة الفرنسية (١١٦) ثم الألمانية (٨٧) ثم الإيطالية (٥٠ مقابل ٣١ من اللاتينية) ثم الروسية (٢٨) ثم الإسبانية (٢٣). ويليها الهولندية (١٣) التي تأتي بعدها اليونانية الحديثة (٧ مقابل ٢٥ من اليونانية القديمة). ويعقبها الصينية (٦) التي لها من العدد ما للغة الفارسية القديمة. ويلفت الانتباه أنه لا توجد إشارة إلي أدباء أو أدبيات اللغة الفارسية الحديثة في إيران وغيرها، أو أدباء الأوردية المعاصرين، فضلا عن كتاب اللغة التركية وغيرها من اللغات الآسيوية، أو اللغات الإفريقية التي فرضت آدابها حضورها اللافت في مراحل ما بعد الاستعمار.

والطرفة الأخيرة لهذه الموسوعة أن اللغة العربية لا توجد ضمن فهارس اللغات الموجودة في نهايتها. أما اسما نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم فيردان تحت عنوان «اللغة المصرية» في الفهارس، كما لو كان اللغة التي يكتب بها الكاتبان المصريان تختلف عن اللغة التي يكتب بها غيرهما من الكتاب العرب في تونس أو المغرب أو لبنان أو سوريا أو العراق أو غير ذلك من أقطار العرب. وبالطبع، لا يجاوز عدد كتاب العربية الرقم اثنين مما يجعل للأدب العربي كله المكانة نفسها التي تمنحها الموسوعة للأدب التشيكي الذي لا يصل ـ مثل الأدب العربي ـ إلي الرقم (٦) الذي تصل إليه مرات تقديم الأدب الهنجاري. فتأمل؟!

والسؤال الذي يفرض نفسه بعد هذه الملاحظات هو: هل يمكن ـ حقا ـ أن نعتبر هذه الموسوعة ممثلة لـ «أدب العالم»؟ إن مفهوم «أدب العالم» فيها لا يعني سوي آداب المركز بالدرجة الأولي، ومجموعة من الآداب التي اقتربت منه أو اعترف بها بطريقة أو بأخري، أما ما عدا ذلك فمطروح في الأطراف التي يتم تهميشها إلي أبعد حد بالقياس إلي المركز، أو تتكرر عمليات إقصائها وإلغائها من الحضور. وما فعلته موسوعة «الإطار المرجعي إلي أدب العالم» ليس سوي مثال واحد فحسب من أمثلة عديدة علي المركزية التي لا تري أبعد من دائرتها ومن صورها المكرورة.

# حرب أكتوبر ...
# ثقافة التكامل والإبداع

د.محمد فتحى

**- الإبداع هو الحياة النابضة بما يجدد الفعل اليومي وهكذا فهو عملية تسري في مختلف مجالات الحياة. وتراسل القدرات الإبداعية في المجالات الإبداعية المختلفة (العلوم والفنون والآداب...) هو ما يصنع القيمة العامة، وهو الدواء القادر علي علاج قيم الهمود والانقياد و... وهناك أوهام شائعة حول العلوم والثقافة والإبداع. وهذه الأوهام تخلق حواجز بين الناس والفطرة الإبداعية التي خلقوا عليها، الأمر الذي لا بد أن يقودهم إلي التبلد والمرض بكافة أنواعه (نفسي - اجتماعي - عضوي...) وفهم هذه الأوهام قضية مهمة لأنها ضمن معوقات تجلي الثروة الإبداعية في كامل رونقها، وهي الثروة التى وسمت تقدم وتميز أي مجموعة بشرية علي مدار الأزمنة والعصور. ولما كانت مشكلة من مشاكلنا لن تجد حلا حقيقيا لها دون جهد معرفي يجري في مناخ إبداعي، تبرز أهمية وجود تصورات صحيحة في هذا الصدد. ولا بأس من أن يكون طريقنا إلي إضاءة ذلك كله بعض ما حدث يوم السادس من أكتوبر ١٩٧٣.**

زعم بعض العرب الأقدمين أن الجن كانون يسكنون قرية عبقر. ومن هنا كان وصفهم لكل من يأتى بشيء فذ بالعبقرية. قاصدين أن الجديد لا يأتي المرء إلا علي جناح همس «شيطاني». وبكلمات أخري أن الإنسان غير جدير بالنتاج الجديد الفذ، وأن مثل هذا النتاج لابد وأن يسقط عليه من عالم آخر. ولم يكن هؤلاء العرب شواذا في تصورهم. فقد كتب أفلاطون أن الشاعر - شيخ المبدعين - كائن أثيري مقدس له جناحان، ولا يمكن أن يبدع قبل أن يفقده الإلهام عقله. أو قبل أن يدركه «شيطان» الإلهام بكرمه. ولا يقتصر هذا التصور علي بعض العرب وأفلاطون. فكثير من المبدعين يؤكدون، حتي يومنا هذا، أنهم ليسوا سوي أدوات في عملية الإبداع، وأن «شيطانا» ما يطرق بابهم. ويسر إليهم بحلول المشاكل التي تؤرقهم، بعد أن يكونوا قد فشلوا مرارا وتكرارا في التوصل إلي هذه الحلول، أوحتي نسوا النجاح والفشل. وأن هذا الشيطان يزورهم في بعض الأحيان وهم في «سابع نومة»، وفي أحيان أخري وهم يتجولون في الخلاء، بل لا يستحي حتي من اقتحام دورات المياه عليهم، ولعلنا نذكر أن «وجدتها. وجدتها»، تلك الصيحة التقليدية التي يعلن بها كل مبدع عن فرحة الوصول إلي ما هو غير تقليدي، صدرت عن أرشميدس للمرة الأولي علي باب حمامه، بعد أن وقع له اكتشافه المشهور. وبالطبع لا يمكن اتهام المبدعين والنوابغ والعباقرة من «أتباع» الجن والشياطين بالكذب أو الضلال..

كل ما في الأمر أن ما يحيط بهم من ظروف يجعلهم عاجزين عن استيعاب مجمل ما يحدث في رحلة - أو دراما - الكشف والإبداع. كما يجعلهم ينسون أو يتناسون كل ما سبق محطة الوصول، ولا يرون ضرورة أو معني لتقصي ما حدث قبل المشهد الأخير. لكننا نستطيع إدراك جوهر دراما النبوغ حقيقة من كلام مبدعين غيرهم، لم تطمس فرحة الوصول أو يطمس تهليل المصفقين رؤيتهم، فوقفوا كثيرا عند الجهد الجبار الذي يقدمونه قربانا «لشيطان» الإلهام حتي يشرفهم بالزيارة. ولا شك أن القاريء يسأل عن علاقة كل ذلك بالسادس من أكتوبر والعملية الإبداعية. ونحن نري العلاقة وثيقة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن أول المفاهيم التي يجب تدقيقها ونحن نتحدث عن نواميس الإبداع هو مفهوم الإلهام.. فمن أكثر الأمور جلاء في هذا السبيل ما حدث فيما يخص فتح ثغرات في الساتر الترابي علي القناة عام١٩٧٣.

وكلنا يتذكر ما كان يقال عن استحالة اجتياز هذا الساتر في الظروف القائمة آنذاك. لكن أحد المجندين المصريين، المهمومين بكيفية اجتياز الساتر، استفاد من تجربة خبرها قبل ذلك في عملية تجريف الصخور بالمياه (ذات الضغط العالي) أثناء بناء السد العالي، ومن الهم والخبرة معا تولد الحل الإبداعي الذي أذهل الجميع، وهو تجريف أجزاء من الساتر الترابي بمياه القناة، باستخدام مضخات ترفعها وتكسبها الضغط المطلوب. ولإيضاح طبيعة الإلهام علي نحو أكبر أعود إلي موقف حدث في فجر اختراع الطيران حيث كان المأخذ الذي يصيب هذا الاختراع في مقتل، هو أن الطائرة سرعان ما تهوي وتتحطم بمن فيها، عند أي خلل يصيب أيا من أجهزتها الحيوية. ويومها كان واحد من الرواد الأوائل المبتكرين لأجهزة الطيران يمضي مهموما بهذه المشكلة، فى طريقه لمشاهدة أحد استعراضات الإقلاع والتحليق والهبوط، فيما يشبه ملعب كرة القدم (كان الطيران مازال مجرد

استعراض وفرجة)، ومع كل القلق الذي يحسه علي الطيارين والهم الذي ينوء به، طالعه وجه متفرج بعين واحدة (أعور) وللتو برقت فى ذهنه المهموم الفكرة «العبقرية».. لماذا لا تكون كل الأجهزة الحساسة فى الطائرة مزدوجة، كما هى الحال بالنسبة لعيني الإنسان، بحيث يدخل الجهاز البديل العمل حال أن يصاب الجهاز الأساسي بالعطب؟! وكانت هذه هي الفكرة العبقرية التي فتحت الباب لتحول الطيران من مغامرة غير محمودة العواقب، إلي ثورة حضارية حقيقية، إذ جعلت منه عملية تتمتع بضمانات أمان لا تقل عما يتوفر لغيره من وسائل النقل. هكذا فإن ما نطلق عليه إلهاما ليس تجربة بعيدة عن الفهم إذا ما خلصناها من هالات الغموض..

**إنه تفاعل وتجل لخبرات مفهومة، وكد مخلص لذهن مهموم بمشكلة يحاول المبدع من خلاله حشد خبرات البشر السابقة، وتطويرها وتوظيفها لمواجهة «المشكلة» المهموم بها. لكنه تجل لابد أن تتوفر لتحققه عدد من الشروط. والتجربة الإبداعية لتجريف أجزاء من الساتر الترابي تكشف لنا بعض هذه الشروط أفضل الوجوه. ولعل أولها هو توفر درجة من السماح تفتح الباب أمام التعبير عما يجول بالخاطر (دون خوف، حتي من التسفيه). فلنتصور أن المبدع الذي فكر في نقل عملية «تجريف البقايا في السد العالي» إلي جبهة القتال، لفتح ثغرات في الساتر الترابى علي القناة كان مجندا عاديا، وكان أول من سمع فكرته، وفق التسلسل الهرمي، عريف بالأقدمية (لا يفك الخط) ليواجه المجند الجديد برد فعل من قبيل: «لسه طالع من البيضة وداخل الجيش أولة امبارح وعاوز يعمل فيها أمير؟!». أو حتي أن أول من سمع فكرته كان ضابطا كبيرا قد تمكن من وجدانه أن الأمر يحتاج إلي وسائل جبارة وإلي تفكير رتب كبيرة خبرت الحرب، وتعلمت فى أكاديميات عسكرية أجنبية.**

و.من هنا ضرورة جو السماح والاستعداد للسماع، حتي بالنسبة لكلام ربما بدا للوهلة الأولي غير معقول، وربما كان غير محكم وغير... وبالمناسبة فإن أرقي ما توصل البشر إليه فى مجال تنشيط الإبداع هو تشجيع «بعض ذوي التركيبة الذهنية الخاصة» علي التعبير عما يجول بخواطرهم بصدد مشاكل تطرح عليهم فجأة، وعلي أن يقولوا أول ما يطرأ علي البال، دون تمحيص، ودون خوف من أن يبدو كلاما فارغاً. علي أن تجري عمليات التمحيص بواسطة خبراء لهم تركيبة خاصة أخري فيما بعد، بعد توفر درجة معقولة من السماح يأتي الاستعداد الحقيقي للحوار، والأهم من ذلك توفير الضمانات لاطراده، فقد اعتدنا في حواراتنا ـ للأسف الشديد ـ أن ينشغل كل منا، خلال حديث الآخر، بإعداد ما سيدافع به عن موقفه المسبق، دون أدني جهد للتفكير في مدي وجاهة ما يقال. ولا يمكن لحوار أن يضطرد علي نحو مثمر دون استعداد لتقويم وجهات النظر الأخري وتبني ما هو منطقى منها دون حساسية، وبعيدا عن رواسب القيم والأخلاقيات القبلية والحرفية، التي تجعل كل منا يضخم من «أناه» دون أن يري الآخرين، بالذات إذا كان سلم الترقي (غير المبني علي أسباب موضوعية غالبا) قد قفز به بعيدا بحيث يعتبر مجاله ـ دون حق ـ مملكته وملكيته.

إن سبيل إزالة الساتر الترابي يوم السادس من أكتوبر لا يلقي الضوء علي طبيعة الإلهام وبعض شروط العملية الإبداعية فقط، بل على طبيعة الإبداع نفسه، وفهم معني العمل المبدع ـ بعيداً عن التصورات الرومانسية والنرجسية ـ على أنه «إضافة إلي أفكار الآخرين وتطويرها»، فالإبداع ليس اختراعا من الصفر. وليس في المجال العلمي أو التقني أو الاجتماعي وحده وإنما في كل المجالات. ولا بأس من أن نعرج هنا إلي ذكر ما يشيع في النقد الفني الحديث عن «التناص».. لقد امتد مفهوم إحالة الرمز اللغوي في النص إلي رمز تعبيري آخر، امتد ليشمل النص الفني بأكمله، لأن النص لا يشير إلي جوهر بداخله فقط، بل يشير إلي نص أو نصوص أخري خارجه، في سلسلة لا نهائية من علاقات التناص INTERTEXTUALITY.. أي أن النص الفنى يدخل في علاقات تناص لا نهائية مع ما سبقه وما يلحق به من نصوص.

هذا كما تكشف تجربة اختراق الساتر الترابي ما يحتاجه الإبداع من التراسل بين الخبرات (من السد إلي الحرب) ومن تجاوز للتخصصية الضيقة، ذلك أننا نعيش بالفعل عصر ما بعد التخصص لأن مجالات إبداعية جديدة تنشأ نتيجة التزاوج بين مجالات أخري قد تكون متباعدة. لقد صارت الدراسات عبر التخصصية INTERTEXTUALITY من أهم منابع الإبداع و«الإلهام». فالتطور المعرفي اليوم يدفع إلي تشعب المعارف علي نحو مستمر، ويفرخ مجالات جديدة للمعرفة، كل منها يقيم جسرا بين فرعين أو أكثر، لم تكن بينها في السابق أية صلات مباشرة، وهكذا يصبح التشعب والتفرع طريقا في نفس الوقت لتكامل العلوم. في وقت ما كان مجال نشاط المبدع يشمل مجموعة من الفروع المعرفية. ثم انحصر هذا النشاط في حقل رئيسي واحد من المعرفة أو العلم، وبعد ذلك باتجاه واحد من هذا الحقل. والخطوة التالية التي يخطوها الإبداع في الظروف الراهنة تتطلب معارف تكاملية مترابطة، بما في ذلك بين الطرائق المختلفة للمعارف. إن الترجمة الكمبيوترية من لغة إلي أخري تستقطب اليوم عمل متخصصين في المعلوماتية والرياضيات والفيزياء واللغات والمنطق وعلم النفس والهندسة و...، ودراسة الفضاء الكوني تستقطب

جهد متخصصين من كل مجالات المعرفة.

إن المنجزات الكبرى للفكر البشري تحدث اليوم في نقاط التقاء مجالات الفلسفة والعلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية والفنون، التي يكتشف كل مجال منها في تطوره طموحاً لتحطيم الحواجز المغرقة في القدم القائمة فيما بينها. وحين تقوم مجموعة من الباحثين في تخصصات مختلفة اليوم بدور الفريق الموحد فإن ذلك يحث ضرورة تحول كل منهم إلي باحث شامل (إن جاز استخدام هذا التعبير على غرار الفنان الشامل)، ذلك أن التوحيد بين مهنيين ضيقي الأفق في مجموعة واحدة لا يفي بالنتيجة المرجوة. فإذا لم يكن لدي الفيزيائي فكرة جيدة عن البيولوجيا، وإذا كان البيولوجي لا يعرف الفيزياء والكيمياء فلا يمكن أن تقوم صلة واعية خلاقة، تحلق بنتاج الفريق الواحد إلي الآفاق الجديدة. ومن هنا فإن الباحثين معا علي حل مشكلة معقدة متشابكة يصوغون فى نفس الوقت «حس عمل الباحث الشامل» في كل منهم. وما يدفع الباحثين إلي هذه النتيجة هو موضوع البحث الذي لاتقوم فيه حواجز بين الظواهر البيولوجية والظواهر الفيزيائية والكيميائية.

## الفكر الموسوعى

ولقد بدا يوما أننا لم نعد في حاجة إلي «أصحاب الفكر الموسوعي»، أو أن زمن هؤلاء الرواد قد ولي إلي غير رجعة، بالذات بعد أن تعددت المناهج، وتضخمت المادة المعرفية بصورة تفوق قدرة الذاكرة البشرية، وتعقدت وتخصصت بصورة يعجز أي عقل علي الإلمام بها بصورة شاملة. لكن نظم المعلومات أصبحت عونا معقولا، ولم تعد مهمة طالب المعرفة فيها مقطرة فى هيئة منهج وبني ونماذج ارشادية وعلاقات وتوجهات ومباديء وحقائق أساسية وحدود واضحة.

إن شمولية المبدع لا تتعارض، بشكل عام، مع التخصص ولا تنفيه.. إنها لا تتعارض ولا تنفي إلا التخصص المنعزل الضيق الأفق. وليس هدف المبدع في نشاطه عبر التخصصي الإلمام بل المواءمة وما أكبر الفرق بينهما، وفقدان ذلك يؤدي إلي أن تصبح المجالات العلمية والمهنية والثقافية أشبه بالجزر المنعزلة، وإن كان ذلك جائزا في الماضي فلم يعد ذلك يجوز في هذا العصر، مع طبيعة المشاكل التي نواجهها اليوم في عالم شديد التعقد والتشابك، يطرح اشكاليات غير مسبوقة، ومع ظهور توليفات علمية ومنهجية مستحدثة، تستحث الفكر على توليد الجديد ناهيك عن إعادة طرح القديم.

**إن طبيعة العصر قد دفعت بالتلاقح العلمي واقتراض المنهج إلي مشارف جديدة لم تكن في الحسبان. ولا بأس من أن تكون اللغة مثالنا في هذا الصدد، فهي أهم مقومات ذكاء الإنسان كما أنها ركيزة أساسية لوحدة المعرفة، ناهيك عن أن مناهجها باتت تمثل نموذجا معرفيا ارشاديا يمكن تطبيقه على ما هو خارج نطاقها. لقد سادت نظرية التطور لداروين الفكر العلمي حتي خمسينيات القرن العشرين. وظهر علم فقه اللغة ليدرس أصل اللغات ويقارن بينها ويوصف ويصنف خصائصها وفصائلها. مما أطاح إلي الأبد بالأحكام القيمية لتقويم اللغات بين لغات راقية ولغات بدائية، وذلك بعد أن زال وهم الرقي الذي تصوره الأوروبيون عن لغاتهم، إثر اكتشافهم أن اللغة الهندية القديمة (السنسكريتية) هى أصل هذه اللغات. ثم ظهر الاتجاه التحليلي في دراسة اللغة تأثرا بتجربة علم الكيمياء في تحليل المركبات العضوية وغير العضوية إلي عناصرها الأولية، وهكذا تم تحليل الإشارة الكلامية إلي فونيمات و... ثم ظهرت بوادر الإحصاء اللغوي في نهاية القرن الماضي عندما استخدم لأغراض ذات طابع عملي أكثر منه نظريا، مثل تحقيق التراث، والتحليل الكمي لأساليب الأدباء والشعراء ولعل ذلك كله يقربنا مما قاله نعوم تشومسكي من أن مدخل حل إشكالية اللغة ربما كمن في البيولوجي وليس في المنطق أو الرياضيات!! إلي هذا الحد وصل التلاقح العلمي واقتراض المناهج ما بين العلوم المختلفة التي قد تبدو متباعدة. ومن هنا حاجة المبدع المعاصر إلي حد أدني من الخلفية المعرفية، التي تتباين مكوناتها مع المجالات الأساسية لاهتمامه.**

ومن هنا يتطلب النشاط الإبداعي تطورا روحيا وجسديا متناسقا كما يتطلب معرفة دقيقة بالنفس الإنسانية والخيال المقتحم والروح الشاعرية. حقا إن العبقرية تكمن في التركيز في إطار ما يسعي المبدع إلي إنجازه، غير أن مثل هذا المبدع يستمد الطاقة التي تحركه من مناهل ومصادر غير محدودة.. إن عبقرية أناس مثل نجيب محفوظ ودافنشي وأنشتين وجوته و... تكمن في أنهم ترعرعوا منذ نعومة أظفارهم وسط ثقافة روحية متكاملة، وليس وسط ثقافة تحتفي بالتجزؤ أو حتي بالفسيفساء. وبمناسبة ذكر نجيب محفوظ ماذا يستطيع المبدع أن يفعل بكل معارفه دون قدرات الخيال والتصور والحدس والعاطفة؟ أو ليس الفن قبل كل شيء هو الذي يساهم في تربية هذه القدرات، وهو الذي يستطيع إيقاظ وتطوير التفكير المرن والمترابط في الوقت نفسه؟ وإن كان الفن يطور موهبة التصور الخلاق فالفلسفة تربي ثقافة التفكير النظري وتعطي تصوراً متكاملا عن العالم وتطور البديهة الديالكتيكية التي توجه عمل الفكر بصورة شعورية أولا شعورية. إننا حين نحرم الإنسان من الفن أوالفلسفة نجرده من القدرة الخلاقة، فنحول المبدع

إلي تابع، والمكتشف إلي واصف، وتبقي مجموعة من شروط العملية الإبداعية أوضحتها بجلاء تجربة السادس من أكتوبر ولا نملك إلا أن نمر علي بعضها هنا سريعا لاعتبارات المساحة.. منها مثلا أهمية الخبرة العاطفية - ناهيك عن قيمتها الدافعة - للتجربة الإبداعية. فالأرجح أن من نقل تجربة التجريف كان قد استهان بتصديقها: «كيف يمكن إزاحة الحجر بالمياه؟ يا رجل. قل كلاما غير ذلك»، حتي رأي بعينه ومارس بيده و... وكانت هذه الخبرة العاطفية عاملا مهماً في تجاوز ما كان شائعا عن استحالة التعامل مع الساتر الترابي في حينه. لكن لعل أهم الشروط إطلاقا هو ضرورة اكتمال دائرة الإبداع والاستفادة من أفكار الحوار، ونقلها إلى حيز التنفيذ، حتي تشكل حثا إبداعيا متواصلا (بعيد عن الهدر والإحباط). وهنا لابد من المبادرة إلي اشراك الجهات التنفيذية في هذا الحوار، بل التشجيع علي تكوين أدوات تنفيذية غير تقليدية، والتحلي في ذلك كله بنفس طويل يجعل عملية الوصول بالحوار إلي التنفيذ هى المحك والفيصل في أن نكون جميعا - متحاورين ومنفذين - جادين أو هازلين.

ونؤكد في النهاية علي ما بات واضحا طوال هذه العجالة، وهو أنه لا بأس طبعا من أن يكون اهتمامنا بمشاكل صغيرة أو جزئية، فليس السد والحرب وما شابههما من انجازات كبري هو المجال الوحيد للإبداع، ولا مجال لخوض ما شابهها دون لياقة ودربة إبداعية لا تتأتي إلا مما يبدو ممارسات «صغيرة». غير أن المبادرات الإبداعية المتفرقة لا يمكن في النهاية أن تتحول إلي تيار فاعل مطرد له قيمته، إن لم تستقم منظومة القيم في المجتمع بحيث تصبح القيمة للأنفع «اجتماعياً» الأمر الذي يؤدي إلي حث هذه المبادرات وتناميها دوما.

بقيت ملاحظة أخيرة هي أن اختيار جزئية مما جري في السادس من أكتوبر لإضاءة العملية الإبداعية وأوهامها جاء في النهاية بهدف إيضاح ترابط الحث الإبداعي علي مستوي المجتمع كله، وما فجره ما جري يوم السادس من أكتوبر في جميع مجالات حياتنا - وما يمكن أن يفجره تمحيصه - من طاقة إبداعية أمر بليغ في جلائه.

كمال خليفة /

# مديح الظل

## يسري أبو العينين

**يقودنا «مديح الظل» للروائي الياباني «جونيشيرو تانيزاكي» إلي مواجهة حاسمة مع أنفسنا ونحن على مشارف الصدام مع تلك الآلة الكونية التي تعرف بالعولمة.**

و«مديح الظل» لا يجعلنا نمعن النظر في هويتنا فقط، ولكنه يجعلنا نتشبث بها في مواجهة ما يمكن أن تفرضه وسائل العولمة من تلاشي التمايزات. إن «تانيزاكي» يشير إلي يابان لا نعرفه، لم نسمع به حتي، لأنه يابان غير مطابق للصورة الرائجة عنه.. يابان شرقي متوحد بقيمه وموغل في خصوصيته، يابان لم يتملكه هاجس التكولوجيا ولم ينخرط في حداثة الغرب. وهذا الضوء الذي يلقيه الكتاب ليكشف به معني الذات، يجعلنا نتساءل.. ما هي الهوية؟ وبخصوصية أكثر.. ما هي هويتنا كعرب حتي نحافظ علي البقية الباقية منها في الحرب الشرسة التي تديرها قوي كبيرة تحت دعوي العولمة؟ أهي الطبيعة؟.. بمعني هل طبيعتنا كعرب هي هويتنا.. أم أن الهوية هي التاريخ..؟ والحق أن الهوية هي التاريخ.. هي ذلك الزمن الذي يتغير ومن خلال تغيرة تتشكل الهوية. إن أي تغير من شأنه إيجاد عادات تقوم بالتفاعل والإزاحة لعادات ماضية، وكذا ثقافات تقوم هي الأخري بالتفاعل والإزاحة لثقافات ماضية.. إن العادات والتقاليد والأعراف والدين والموروثات تشكل في النهاية هويات زمنية أي تاريخية متغيرة. الهوية.. هي ما نحمله من سمات فرضتها الجغرافيا والظروف الاجتماعية والسياسية والدينية وتغيرات الزمن المتفاعل مع التاريخ.. إنها التفرد بمعني الخصوصية.. إن تانيزاكي حين يتذكر في «مديح الظل» هذا العالم الياباني القديم الذي شوهته أو غيبته قيم الثقافة الغربية، إنما يذكرنا بأننا نقع جميعا أسري شبكة المعلومات التي هي رهينة بتوجيه ثقافتنا ومن ثم سلوكنا.. إن العولمة في الفن والثقافة، هي تسليعهما أي تحويلهما إلي سلع.. وذلك عن طريق خلق نموذج تعميمي تبدأ وظيفته بالاستهلاك وتنتهي بتدمير القدرة علي التخيل. والتسليع يبدأ بالتصنيع، حيث سيكون القطب القادر علي هذا أي علي تسليع الثقافة والفن هو وحده الذي سوف يملك القدرة علي الهيمنة والاحتواء الكامل. وتانيزاكي في مديح الظل يتشبث بكل ما هو قديم، فهو يستعيد اليابان بأشيائه الصغيرة والكبيرة، من أواني الطعام إلي أجهزة الإضاءة والتدفئة ومن عمارة البيت الياباني وتنظيم فضائه الداخلي إلي اللباس والموسيقي وطريقة التبرج.

إن تانيزاكي يتساءل.. أي منحي سيسلكه الفكر الياباني لو كان مخترع قلم الحبر يابانيا أو صينيا؟ أي شكل سيتخذه المجتمع الياباني لو لم يتبن أدوات الغرب..؟ ماذا يحدث لو نشأ الطب الحديث في اليابان؟.. يتساءل تانيزاكي ثم يجيب.. لو حدث ذلك لساراليابان في اتجاه مغاير نحو عالم مختلف يناسب طبع الياباني ويثري خصوصيته في كل مجالات الحياة. إلا أنه يدرك جيداً (مثلما ندرك جميعنا) أن هذا النوع من الأسئلة ليس سوي تخيلات روائية.. فهو يقول.. لقد حدث ما حدث «والعودة إلي الوراء لم تعد ممكنة». إنه يعرف أن اليابان قد انخرط في إيقاع الثقافة الغربية، ويعترف (مثلنا جميعا) بأن «منافع الحضارة المعاصرة لا تحصى». إن كل ما يريده هو إحياء عالم الظل ومحاولة الحفاظ علي ما تبقى منه كى لا يضيع في صخب التكنولوجيا ودوى الحضارة المعاصرة.. أليس هذا حفاظاً على التفرد أوالخصوصية..؟.

إن تانيزاكي يتحسر علي حواجز السوجي التي كان

برهان كركوتلى / سوريا

اليانانيون يستعملونها لإغلاق بيوتهم والتي استبدلت اليوم بأبواب زجاجية.. لقد كانت ألواحها الرقيقة التي يلصق عليها ورق أبيض كثيف يعبر منه الضوء ولا يخترقه البصر تمنح الناظر إليها طعما لذيذا..

كما يشير إلي المدفأة القديمة التي استبدلت بالمدافيء الكهربائية، حيث تسبب الانقطاع عن مشاهدة أشعة النار الحمراء أن زال سحر الشتاء وفقدت الحميمية العائلية قيمتها بسبب ذلك.. وتانيزاكي يعلم أن الطبيعة تجبر المرء أحياناً أن يتناسي الشكل.. لأنه يشعر مهما كانت قدرته علي التحمل أن الأيام التي ينزل فيها الثلج باردة حقا، وأنه إذا وجد في متناوله وسيلة لمعالجة الضرر فإن الجدل حول درجة أناقتها مسألة غير واردة. لكنه يعود ويتساءل.. رغم هذا، ماذا يمكن أن تكون أشكال المجتمع؟ وإلي أي حد يمكن أن تكون مختلفة عما هي عليه اليوم لو أبدع الشرق والغرب، كل علي حدة، وبشكل مستقل حضارات علمية مختلفة؟.. وبمعني آخر ماذا لو سلكنا بخصوص الاكتشافات العلمية اتجاهات أصيلة... يجيب تانيزاكي، أن النتائج دون شك ستكون هائلة بخصوص طريقة لباسنا وأكلنا وسكننا، وأيضاً بالنسبة لكل من الأمور السياسية والدينية والفنية والاقتصادية..

في مديح الظل نجد أن المقاربة التي يعتمدها تانيزاكي، مقاربة مبدع ترتكز علي تجربته الشخصية وعلي تخيلاته وحدوساته أكثر مما ترتكز على المناهج والتحاليل الأكاديمية الباردة، مما أشاع في النص حرارة إنسانية، ومنحه نكهة خاصة.. فهو يتحدث عن منزل أراد أن يبنيه علي الطراز الياباني القديم، لكنه اصطدم بعنف مع ما أتلفته الثقافة الغربية في نظام العمارة اليابانية، فحينما تحدث عن المراحيض اليابانية، انتابه احساس قوي بالميزة النادرة للعمارة اليابانية، ويري أنها بلغت ذروة الرفاهية في بناء المراحيض.. وللمفارقة فقد وجد أن موقف أجداده الذين كانوا يضفون بعدا شعرياً على كل شيء في تحويل المكان الذي يفترض أن يكون بسبب استعماله أكثر الأماكن قذارة في البيت إلي مكان ظريف، أكثر حكمة إلي حد بعيد بالمقارنة مع موقف الغربيين الذين قرروا عمدا أن المكان قذر وأنه يجب تجنب حتي مجرد التلميح إليه أمام الناس.. تانيزاكي يتحدث هنا عن المراحيض التى ابتكرها أجداده لسلام الروح، فهي توجد دائماً بعيداً عن البناية، فى حماية أجمة تنبعث منها رائحة أوراق الأشجار والطحالب، حيث ينغمس المكان في ضوء سوجي الناعم، وحيث نوع من الظلمة ونظافة تامة وصمتا عميقا يتيح سماع صوت المطر الناعم وهو يهطل، ويلائم أزيز الحشرات وزقزقة العصافير والليالي المقمرة. إنها بتعبير تانيزاكي أحسن مكان لتذوق كآبة الأشياء الموجعة في كل الفصول الأربعة.

مملكة الظل، هو ذا يابان تانيزاكي.. لقد اكتشف اليابانيون القدامى أسرار الظل وقوانينه، إنها فلسفة أكثر ما هي رغبة تائهة.. وخلافا للغربيين المهووسين بالضوء، برع اليابانيون في استخدام الظل، واستطاعوا أن يجعلوا منه عنصراً جماليا أساسيا يتفرع عن مفهوم مهم للحياة القائم على العدم والفراغ. ثمة علاقة سرية بين الظل والجمال، فالبيت الياباني القديم لا يستمد جماله من الديكور الذى يخلو منه عادة وإنما من توظيف كثافة الظل.. والمطبخ اليابانى يفقد جزءاً من جاذبيته حين يقدم في مكان مضاء، فالظل يضفي عليه نوعا من السحر.

يقول تانيزاكي أن مشاهدة شيء براق يسبب لنا ضيقا ما.. إنهم يتقززون حين يتناولون طعامهم في أواني تلتمع. إنهم يتحاشون تلميع أوانيهم الفضية كما يفعل الغربيون، ويفرحون برؤية هذه الأدوات وقد أغبر سطحها واسود تماما بمرور الزمن. فصناعة الكريستال يعرفها الشرقيون منذ أمد بعيد، لكنها لم تتطور كما في الغرب، فهم يطورونها حسب هويتهم.. وعبقريتهم الوطنية، أنهم لا يحتاطون مسبقا من كل شيء يلتمع فحسب، وإنما يفضلون دائماً الانعكاسات العميقة والمقنعة قليلا علي بريق سطحي وبارد، ويؤثرون هذا البريق شبه المغبر الذي يذكرهم حتما بآثار الزمن. في مديح الظل يبحث تانيزاكي عن الجمال التائه في صخب الحضارة الغربية التي اكتسحت كل شيء.. يبحث

عنه في الظلمة والضوء الخافت الذي يبرز جمال الأشياء اليابانية المطلية باللك.. هذا الطلاء الأحمر الذي يصنع في الصين من صمغ يستخرج من بعض النباتات. فحين يوضع شيء مطلي باللك في مكان مظلم فإن بريق سطحه يعكس حركة شعلة الشمعة، ويحث الإنسان علي التخيل. إن جمال غرفة في بيت ياباني ناتج عن لعب بدرجة كثافة الظل دون وجود ملحقات ديكورية، ربما يعتقد الإنسان الغربي حين يري هذا بأنه لا يري سوي عراء.. إن وجهة النظر هذه تدل علي أنهم لم يعرفوا أبدا لغز الظل.

يقول تانيزاكي «عندما نتأمل الظلام المخيم خلف عارضة عليا، أو حول مزهرية أو تحت رف، نشعر أن الهواء في هذه الأماكن يتضمن كثافة الصمت، وإن سكونا لم يتغير من الأزل يسود هذا الظلام.. وفي النهاية حين يتحدث الغربيون عن (أسرارالشوق) فهم يعنون بذلك هذا السكون المحير الذي يفرزه الظل».

## اسرار الظل

إن معرفة أسرار الظل، واكتشاف ما بداخله من جمال خاص، انعكس بالضرورة أيضاً علي طريقة الملبس بالنسبة للمرأة وحتي طريقة مكياجها. يتذكر تانيزاكي أن النساء كن يرتدين ثيابا ذات ألوان كامدة بشكل لا يصدق، ويتبرجن بستويس أسنانهن.. إنه يتذكر تلك البيوت المظلمة جداً، حيث أسنان أمه وعماته وقريباته وأغلبية نساء ذلك الجيل مسودة. إنه لم يحتفظ بذكري عن شكل الفساتين التى كن يرتدينها، لكنه يتذكر أنها كانت رمادية مزينة برسوم صغيرة. أن تانيزاكي يقرر أن أجداده كانوا يعتبرون المرأة كائنا ملازما للظل ليس لاعتبارها كماً مهملاً، ولكن لما فى الظل من جمال ساحر.. كانوا ينظرون إليها على غرارالأشياء المطلية بالذهب أو الأشياء الصدفية. ويجتهدون قدر استطاعتهم في إغراقها تماما في الظل.. وهذا استعمال الفساتين ذات الأكمام الطويلة والذيول الطويلة والتي كانت تحجب بظلها الأيدي والأقدام. وبحيث يكتسي الجزء الواضح الوحيد من الجسد أي الرأس والعنق. أن جسد المرأة اليابانية بالمقارنة بجسد المرأة فى الغرب أكثر بشاعة، ولكنهم بهذه الطريقة ينسون ما هو غير مرئي بالنسبة لهم، ويعتبرون أن ما لا يرى إطلاقا غير موجود، كما أن الذي يريد أن يرى بأي ثمن هذا القبح لا ينجح إلا في تدمير كل جمال.

لقد كان الأجداد يحددون في الفضاء المضىء، قبل كل شيء، مكانا مغلقا يجعلون منه عالما من الظل، ثم يحبسون المرأة في أعماق الظلام مقتنعين بأنه لا يمكن أن يوجد في العالم كائن بشري ذو بشرة أكثر بياضا، وإذا كان من المسلم به أن بياض البشرة هو الشرط الأساسي للجمال الأنثوي المثالي، فيمكن اعتبار أن ما كانوا يفعلونه مشروعا تماما.. إن اللون الطبيعي للشعر هو اللون الأسود، ومنه فهم وعي كي يبدو الوجه الأصفر أبيض عبر لعب علي التناقضات. إن أكثر من تسويد الأسنان كان هناك نساء في الماضي يحلقن حواجبهن أيضا وذلك لإبراز سطوع الوجه بشكل أفضل.. وكان أكثر ما يلفت الانتباه فى ذلك الوقت هو استعمال «أحمر الشفاة» الأزرق والأخضر ذى الانعكاسات المتلألئة.. لقد كان الأجداد بهذه الطريقة ينتزعون كل تأجج من أكثر الوجوه تألقاً. وعن هذا الوجه يقول تانيزاكي أنه يعتبره أكثر بياضا من بياض أية امرأة بيضاء داخل العالم الوهمي الذي يحمله منقوشا فى دماغه. إنه يعتبر أن بياض الأنسان الأبيض بياض شفاف وبديهي ومبتذل، بينما بياض تلك المرأة اليابانية هو بياض منفصل نوعا ما عن الكائن البشري.

في النهاية يتساءل تانيزاكي.. لماذا يتجلى هذا الميل إلي البحث عن الجمال في الظلام بمثل هذه القوة لدي الشرقيين فقط؟.. لقد كان الغرب هو أيضا يجهل حتى الفترة الأخيرة الكهرباء والغاز والنفط، بيد أنه لم يشعر أبدا برغبة في التلذذ بالظل. ماذا يمكن أن يكون سبب هذا الاختلاف الجذري جدا فى الأذواق؟.. وبحسب اعتقاد تانيزاكي فإنه يعود إلى اقتناع الشرقيين بالحدود التي تفرض عليهم، وإلي أنهم كانوا دائماً راضين بوضعهم الحالي، ونتيجة لذلك فهم لا يشعرون بأي اشمئزاز إزاء ما هو مظلم، لقد كانوا يخضعون له مثلما يخضعون لأمر حتمي.. فإذا كان الضوء فقيراً، فليكن فقيراً، يكفيهم ما اكتشفوا مابداخله من جمال خاص به. وبخلاف الغربيين الذين يرصدون التقدم في استمرار يندفعون دون انقطاع بحثا عن وضع أحسن من وضعهم الحالى.. لقد اجتهدوا بسبب بحثهم الدائم عن ضوء أكثر سطوعا فى مطاردة أدني زاوية مخفية متنقلين من الشمعة إلى المصباح الكهربائي.

أن تانيزاكي يعترف في نهاية «مديح الظل» بأنه لا بد أن يكف عن الاحتجاج، فهو أول من يعترف بأن منافع الحضارة المعاصرة لا تحصى، وإن الخطب لن تغير في الأمر شيئاً، هو يعرف أن اليابان انطلق بشكل غير قابل للارتداد في طريق الثقافة الغربية، بحيث أنه لم يبق له سوى أن يتقدم بشجاعة متخليا عن الذين هم عاجزون عن اللحاق مثل الشيوخ، لكنه يحذر من ضرورة التصميم على أن يتحملوا إلى الأبد حيث أن لون بشرتهم لن يتغيرأبدا فإن نتائج سيئة سيعانون منها لوحدهم.

إن ما قصده تانيزاكي في نهاية الأمر من كل ما ضمنه كتابه «مديح الظل»، هو طرح سؤال لمعرفة ما إذا بقيت في هذا الاتجاه أو ذاك، في الآداب أو الفنون مثلا، وسيلة لتعويض الضرر. علي أنه يقرر فى النهاية بالنسبة له، أنه يود لو يحاول في مجال الأدب علي الأقل إحياء عالم الظل..هذا الذي يبددونه حاليا..

# جبال الكحل والأدب النوبى

د.مجدي أحمد توفيق

**الذين يتابعون الأدب النوبي يعرفون أن هذا المصطلح الشائع لا يراد منه عادة ما أنتجه النوبيون من أدب شعبي في أرضهم الأولي جنوب السد العالي، أو في أرضهم الثانية التي هاجروا إليها شمال السد العالي عند بنائه. وإنما يراد من الأدب النوبي ما أنتجه أدباء يعودون إلي أصول نوبية خالصة، أو إلي أصول قريبة من النوبة، يصورون فيه مجتمع النوبة، والمأساة التي تعرض لها عند تعلية سد أسوان، ثم عند تعليته للمرة الثانية، ثم عند بناء السد العالي.**

وقد تكون في الأدب المصري، من هؤلاء الأدباء، سلسلة ذهبية تبدأ بمحمد خليل قاسم صاحب «الشمندورة»، ويحيي الطاهر عبدالله - الأقل تمثيلاً لهذا المصطلح -، وتمر بإبراهيم فهمي، وخليل كلفت، وتصل إلي يحيي مختار، وإدريس علي، وحجاج أدول. وقد أصبح معلوما أن معظم ما يكتبه هؤلاء الكتاب من قصة قصيرة ورواية يصور معاناة النوبيين من السياق التاريخي السابق.

ولقد احيطت هذه الكتابات بالتباس مشهور، فتصور بعض الناس أن الأدب النوبي إنما هو دعوة للانفصال عن الجنوب، وقد وجد هذا التصور ما يدعمه من الحقائق والظنون. وأكد كثير من كتاب النوبة خطأ هذا الظن. وفي تقديري أن رواية يحيي مختار الجديدة «جبال الكحل» (روايات الهلال - ابريل ٢٠٠١م) رد جديد، من بعض الوجوه، على هذا الظن، وتأكيد جديد، من وجوه أخري، علي عدالة القضية التي يدافع عنها النوبيون، وعلى حاجتها إلي المزيد من العرض، والمزيد من الدفاع. وإذا كانت رواية إدريس علي «انفجار جمجمة»، العام الماضي، قد أثارت اهتماماً كبيراً، ففي تقديري أن رواية يحيي مختار «جبال الكحل»، جديرة باهتمام مماثل، خاصة أنها، وسط الأدب النوبي كله، تلبي حاجة مهمة، إذ هي تعرض قضيتها بلغة بسيطة، في نص يعد من الروايات القصيرة، متحرر من تزاحم الشخصيات المعروف في هذا الأدب، ومن الموقف الوصفية المطولة، ليجعل رسالته الاجتماعية والسياسية واضحة، بسيطة، تصل إلي القاريء من أقرب سبيل، وتجعل الرسالة أقوي حضوراً في ذهنه.

ويبدو لي أن هذا الهدف هو ما أراده يحيي مختار في الصفحات التي جعلها ملحقة بالرواية آخرها، وجعل آخرها قوله: «وفي النهاية يهمني أن أقرر أنه لا يعنيني مطلقاً الجري وراء موضات الإبداع التي تفد إلينا من آليات واقع مغاير لحياتنا ومتطلباتها لا يعنيني الحداثة أو قضايا التجريب، كما يستفزني تخريب الثقافة والإبداع بالدعاية الإعلامية، همي أن أصل إلي ناسي.. أن أعبر عنهم وعن معاناتهم كجزء من معاناة الشعب المصري» (ص ٥٤)

بغض النظر عن هذا الموقف من الحداثة الذي لا ينفي أن الرواية نفسها تجرب شكلاً متميزاً من أشكال القص، فإن عبارة يحيي مختار شديدة الدلالةعلي أن الهدف الأكبر عنده الوصول إلي الناس - «ناسي» - والتعبير عنهم، بوصفهم جزء اً من الشعب المصري، وهذا هو ما جعل الرواية تتجه إلي تحقيق أكبر قدر من البساطة، والوضوح، والسعي إلي إزاحة أي شيء يمكن أن يعطل الرسالة عن الوصول. والرسالة تتمثل بوضوح في قوله: «كجزء من معاناة الشعب المصري». الرسالة أن النوبيين الذين يعبر عنه الأدب النوبي جزء لا يتجزأ، ولا يريد أن يتجزأ، ويرفض أية محاولة لأن يتجزأ، من كيان الشعب المصري.

وفي الرواية مشاهد كثيرة قاطعة الدلالة على هذا المعني منها المشهد المروي فى الفصل السابع، وخلاصته أن بعض شيوخ القبائل من قبائل النوبة السودانية قد أقبلوا أيام حكومة عبدالله خليل - رئيس أول حكومة طائفية في السودان بعد الاستقلال، تحالف فيها الميرغني زعيم طائفة الخاتمية، مع المهدي زعيم طائفة الأنصار - وكان هدف حضورهم إلي نظرائهم من النوبيين في مصر رغبتهم في أن يدعوهم إلي أن يهاجروا إلي منطقة «خشم القربة» في السودان، مبررين دعوتهم بأنهم لا يريدون أن يتمزق النوبيون بين «كوم إمبو» في مصر و«خشم القربة» في السودان - وبطبيعة الحال رفض النوبيون المصريون هذه الدعوة رفضا كريما معبرا عن ارتباطه الحميم والأصيل بوطنهم مصر. أضف إلي هذا المشهد التاريخي الواضح الدلالة، عبارات كثيرة متناثرة في الرواية قاطعة الدلالة علي الانتماء الوطني لهؤلاء النوبيين - الذي أراه لا يحتاج إلي استدلال - ويبدو أن المؤلف - المؤلف نفسه لا الراوي المتخيل - قد أراد لهذا المعني أن يكون واضحا وضوحاً مباشراً فجعله جزءاً من الخاتمة الملحقة بالرواية علي لسانه(ص١٥١ - ١٥٢) هناك يروي أن السد العالي كان حلماً قومياً استحق أن ينخرط لأجله

مع زملائه في كتائب الشباب لمواجهة العدوان الثلاثي دفاعاً عن حقهم في تطوير حياتهم، وهم حفدة البناة العظام. قال المؤلف «ولكني كرهت البيروقراطية والإهمال...» (ص ١٥٢) وكلمة البيروقراطية ههنا تلخص الأزمة كلها، بوصفها ليست أزمة ناشئة عن بناء السد العالي بحال من الأحوال، ولكنها ناشئة عن التعامل الإداري غير الإنساني مع النوبيين أثناء التهجير وبعده - والفصول الأخيرة من الرواية تصور رحلة التهجيرالمروعة تصويراً بسيطاً ولكنه بليغ. ولا أتصور أن وطنية النوبيين تحتاج إلي تفصيل، أو إلي وقفة أطول.

فالأمر معروف واضح «والنوبيون، بغير أدني شك، جزء من الشخصية المصرية من قبل أن يبني أحمس جيشه في مملكة النوبة ليصعد إلي مصر فيحررها.

أما الرواية فمن السهل أن تتجاوز في قراءتها هذا المستوى الخاص بالنوبة فتري فيها تصويراً حياً لقسم مهم من تاريخنا الحديث، هو القسم الذي يدور حول بناء السد العالي، وإن تكن الخلفية التاريخية للرواية ترجع إلي مطالع القرن الماضي - ومن الفصول المهمة في هذا الصدد الفصل الرابع الذي يصور مجيء جمال عبدالناصر فى يناير ١٩٦٠ إلي أسوان، ليخطب في أهلها، فى معبد أبو سمبل، فتلقي الناس الخطبة بحماسة هائلة، فوقعوا «تحت هيمنة الزعيم والجاذبية التي لا تقاوم لحضوره، والتي كنا واقعين جميعاً تحت تأثيرها تجري سارية في دمائنا، فنظل مأخوذين ومشدودين ندور في فلك حضوره الطاغي محدقين لا تحيد نظراتنا عنه» (ص٣٢) ينافس هذا الفصل في مشهده التاريخي الفصل التاسع الذي يعيدنا إلي لغة هذه المرحلة من تاريخنا فيه اطلع الراوي علي كتيب أصدرته إدارة المعلومات بالعلاقات العامة لوزارة الشئون الاجتماعية، وعليه علامة النسر والاتحاد الاشتراكي، وعنوانه «دقت ساعة الرحيل إلي النوبة الجديدة»، يذكر بعبارة «دقت ساعة العمل الثوري» - والكتيب يرسم صورة وردية لحياة النوبيين المنتظرة، ويبدأ بالآية الكريمة التي تحضهم علي قبول الترحيل والهجرة «من يهاجر في سبيل الله يجد في الأرض مراغما كثيرة وسعة»، ثم عبارة «أنتم علي موعد مع السعادة والرخاء في النوبة الجديدة» (ص٦٥) ثم تظهر صورة للزعيم، ومقتطف من خطابه، ثم صورة لوزيرة الشئون الاجتماعية التي زارتهم خطبة قالت فيها: «نريدكم في المجتمع الجديد مثل المهاجرين الذين نضجت عقيدتهم، واشتد إيمانهم، فالتقوا بالأنصار في عمل هو نموذج العمل الاشتراكي الخالد» (ص٦٦) وبطبيعة الحال تنقل هذه الصور نبض المرحلة، وتاريخها، وخطابها السياسي، الحماسي، الرافع لشعار الاشتراكية، الذي يتأول الدين في ضوئها، ويستخدمها أيديولوجيا للعمل. ولا أريد أن يتخيل القارىء أن رواية يحيي مختار خطاب سياسي أو تاريخي محض، فإن بها أبعادا فنية مهمة، أهمها، في تقديري، تركيب المنظور الذي يجعلها شبيهة بحجرات، أو أبواب يفضي كل منها إلي الآخر. ولقد عرفنا أن خاتمة الرواية التي جاءت تحت عنوان «النوبة هي الجنينة والشباك» - يقصد بالجنينة والشباك اسم القرية التي انتقل إليها بعض النوبيين عند التهجير، وولد فيها المؤلف عام ١٩٣٦ -، هي خاتمة نسمع فيها صوت المؤلف نفسه. وهذا معناه أن المؤلف يمثل في الرواية إطارها الخارجي العام.

## صوت الرواية

داخل هذا الإطار نجد الرواية تبدأ بتمهيد، تحت عنوان «تنويه»، نسمع فيها صوت واحدة من شخصيات الرواية هو محمد الماوردي الفنان التشكيلي النوبي الذي أوصي علي محمود أستاذ التاريخ، صديقه الحميم، بأن يعني باليوميات التي كان علي محمود أن يكتبها. وبطبيعة الحال يعد الماوردي منظوراً ثانياً، أو إطاراً داخلياً للحكي في الرواية. وبعد التنويه تتوالي فصول الرواية التي هي، تخييلياً، يوميات مدرس التاريخ، والتي تمثل المنظور الأدق، أو الإطار الموضعي للحكي، والعدسة التي نري من خلالها الأحداث. والأمر المؤكد أن المؤلف، والماوردي الفنان التشكيلي - وعلي محمود - مدرس التاريخ - يمثلون جميعا نوعاً واحداً من الرواة هو الراوي المثقف، وقد أفضي الرواة إلي مدرس التاريخ لأنه الأقرب إلي الوعي بالمستوي التاريخي للأحداث. ولكن دعي الجماعة النوبية البسيطة يحتاج إلي صوت آخر لا يعود إلي النخبة المثقفة مباشرة - لهذا استعان مدرس التاريخ - الراوي الأساسي - بخاله جعفر جنينة، وجعل ينقل عنه الأحداث كثيراً، ليكون جعفر صوت الجماعة النوبية، الممثل لوعيها وإدراكها العميق لأزمتها - وبهذا نضح أمام طبقات أربع للرواة، تنتهي عند صوت الجماعة، ونبضها الحي الصادق. ويلعب الماوردي دوراً خاصاً في الرواية لا يقل عن دور مدرس التاريخ الذى يضيف دوما إلي الأحداث بعدها التاريخي - ودور الماوردي ينقسم إلي جهتين، الأولي يحلل فيها الفن المعماري النوبي، ويستوحيه في رسومه، ليكون حديثه عن الفن النوبي حديثاً عن جانب عميق من الروح النوبية - والجهة الأخري تتمثل في مشاركته، مع اليسار، في النضال السياسي في المرحلة التاريخية، وهو النضال الذي انتهي به إلي السجن، وانتهي بجماعات اليسار إلي أن تحل تنظيماتها - ولقد خرج الماوردي من السجن مع من خرجوا احتفاء بزيارة خروشوف لمصر، كما خرج محمود شندي - من إبريم - و«زكي مراد» ابن عمدتها، و«محمد خليل قاسم» من «قتة» المتاخمة لإبريم، و«مبارك عبده فضل» من «أرمنا» (ص٧٢) وإذا أضفنا إلي هؤلاء اسم «خليل كلفت» الوارد ذكره في مواضع أخري عرفنا عناية الرواية

بالإشارة إلي نضال المثقف النوبي لخدمة وطنه - وبفضل هذا النضال الوطني أصبح الماوردي مزدوج الدور بين الفن والسياسة. وبهذا تتراكب العدسات التي نري الأحداث من خلالها علي نحو يسعي، آخر الأمر، إلي الوصول، من أقرب جهة، إلي الوعي بطبيعة الأزمة النوبية، وعياً مضفوراً بنزوع وطني أصيل وقوي هو السبب الأكبر الذي يشجع علي قراءة النص، ومناقشته بوضوح وصدق، وغير قليل من المحبة.



حسن فؤاد / مصر

# كأنَّك العراق

شعر: أحمد بخيت

إلى عماد جبار

ثلاثونَ عاماً تمرُّ الظِّباءْ
بطاءً
سراعاً
سراعاً بطاءً
تُسابقُ فى ركضِها الشَّاعرىّ
ثلاثينَ «إلياذةً» منْ دماءْ
ثلاثونَ عاماً
وفى القلْبِ وهْمٌ
وفى النَّبعِ ماءْ
سينهمرُ المسْكُ يا صاحبى
فقُلْ للْينابيعِ : إنَّ الظِّباءْ
ستَرْكُضُ
حتى فناءِ الشهودِ
ونَرْكُضُ
حتىَّ شهودِ الفناءَ!!
وقَفْنا
لنَضْبطَ أنفاسَنا
فهَرْوَلتَ الأرضُ تحتَ الحذاءْ
لقدْ نَضجَتْ
نارُ طبَّاخِهِمْ
ولَنْ يحْضُرَ الطَّيبونَ العَشَاءَ
يُخيَّلُ لى
أنَّ أُخْتى «الحياةَ»
تُتَبِّلُ بالسُّمِّ هذا الشِّواءْ
تَذَكَّرْتُ
سرنا معاً
ذاتَ «شعْرٍ»
فقَيرَيْنِ
مهْنَتُنا الكبْرياءْ
علَى بُعْدِ «موتَيْنِ»
منْ ذاتنا
علَى بُعْدِ «عُمْرَيْنِ»
ممَّا نَشَاءْ
بعيْدَيْنِ عنْ أُمِّنا
يا ابنَ أُمِّى
نُشَمِّسُ أيامنَا فِى الْعَراءْ!!
نُراعُ إذا مرَّ
ذئبُ النُّعاس
ونُنْشِبُ أظْفَارنَا
فى الهواءْ
ولا نجمةٌ
فى سمَا الآخرينَ

تُسَامِرُنَا فى ليالى الشتاءْ
كعادَتنا
لا نُطِيْلُ الوداعَ
لنَشْعرَ أنَّا
نُطيلُ اللقاءْ!!
تَنَاجَى الغَرِيْبان:
ـ كيفَ العراقُ؟
عَصِيٌّ علَى الموتِ والانْحِناءْ
مَدِيْنٌ بحِصَّته فى العذابِ
وقَدْ يَحْسِنُ المُسْتَدِيْنَ الوفاءْ
منَ الصَّخْرِ
يَطْحَنُّ بعضَ الدقيقِ
ويَصْنَعٌ منْ غَيْمَتَيْنِ
الحساءْ
ويَسْقِى الصغارَ حلَيْبَ «النجوم»
يُطَبِّبُهُمْ
بِحُبوبِ «الدّعَاءْ»
علَى نَغَمَاتِ سقوطِ القنابلِ
يَضْبطُ إيقاعَهُ فى الغناءْ
ويُشْعِلُ «فانوسَ»
آلامه
ويَرْفَعُ عَنْ قَاتليه الغطاءْ

صَرَخْتُ به:
ـ هَلْ تَرَكْتَ العرَاقَ؟
فَجرَّ حَقِيْبَتَهُ فى حيَاءْ
ـ معى فى الحَقيْبةِ
قَبْضَةُ طينٍ
وشَتْلَةُ نَخْلٍ
ونهرُ بُكَاءْ
سأَزْرَعُ فى كُلِّ شبْرٍ
«عراقاً»
يُرحِّبُ بالأهل والأصدقاءْ!!
سيَتَّسِعُ الجُرْحُ يا صاحبى
إلى أَنْ يَضيْقَ عَلَيْه
الفضاءْ
لَقَدْ بَدَأَ العُرْسُ
هيِّئ دماءَكَ
وادْخُلْ مهيْباً إلى كَربلاءْ
بَعِيْدٌ هُوَ المْاءُ
فاكْسِرْ إناءَكَ
كَى تتكلَّمَ فِيْكَ السماءْ
علَى عتَبَاتِ السَّنا
شُفْتَنى
وناولتَنِى

خِرقْةُ الأولياءْ
- أنا لا
أنا نبأٌ كاذبٌ
أُكَرِّزُ فى شارعٍ للبغَاءْ
- تتبّعْ خُطَىْ الضوءِ
وارْحَلْ
تَصِلْ
وكَرِّزْ فأنتَ المُضىءُ المُضَاءْ!!
لنا خُطوةُ البَدْءِ يا صاحبى
وليس لنَا خُطوةُ الانْتهاءْ
تمتَّعْ
بأوّلِ نَجْمَةِ صُبْحٍ
بأولِ شمسٍ
تَزُوْرُ المساءْ
بِلَسعةِ أول موجَةِ بَحْرٍ
بأولِ تَنْهيدَةٍ للنساءْ
بأولِ صوتٍ يقولُ:
بلادى فَيَشْعُرُ أَنَّ الترابَ استضاءْ
بأولِ عاصفةٍ مِنْ حنَينٍ
علَى راحلٍ
فى مهَبِ الشَّقَاءْ
بأولِ جائزةٍ
لَمْ تَنَلْهَا
لِكَى تتعلَّمَ درس العطاءْ
بأولِ جرعةِ حُريّةٍ
نفوزُ بها
ميّتَيْنِ
ظماءْ!!
ثلاثونَ...
لا
لَنْ أعُدَّ الظّباءَ
ولن أسألَ السهمَ
مِنْ أينَ جاءْ؟
- لنَا الخوفُ
- نامَ «الخَطا» مُطْمئنّاً
- لنَا الليلُ
- للمُظْلمِيْنَ الضياءْ
- لنَا الموتُ
- غرفةُ نومِ الملوكِ
- بلا حرسٍ
وطبيبٍ
ودَاءْ
نُخلِّدُ فى أَشْرفِ الأمهاتِ
بياضَ الرؤى

فى سوادِ الرداءْ
نُعطِّرُ شَيْبَةَ آبائِنا
بِما سَالَ
من عرَقِ الأنبياءْ
هَنْيئاً
لِمَنْ علَّموا الأبجديةَ
كيفَ تضيفُ إلى الحاءِ
باءْ!!



فايق حسن / العراق

## شُجيرة..

شعر: محمود توفيق

شُجيرةٌ يانعةٌ رطيبةْ...
قد نبتَتْ فى حيِّنا الفقيرْ..
تُلقى على أيامنا الجديبةْ..
تحيةَ الظِلالِ.. والعَبيرْ؟

....

وَجَدتُها هناكَ فى الصباحْ..
رأيتُها تميلُ.. تعتدِلْ..
تَرقُصُ فى ملاعبِ الرياحْ..
تفيضُ بالشبابِ.. والأملْ.

....

رأيتُ فيها وَمضةً عُلويةْ..
وبَسمةً وضاءَةً سحريةْ..
ونَفحةً من عالَمِ الرضى...
تَشيعُ فى البراعِمِ الفتيَّةْ!

....

ومرَّ ذاكَ الصُبحُ كالشهابْ..
كما تمرُّ نَسَمةُ الجَنوبْ...
كما تَّمرُّ ميعَةُ الشَبابْ..
لتتُركَ الحسْرةَ فى القلوبْ!

....

وعُدْتُ قَبْلَ عتْمَةِ المَساءْ..
وجَدتُ جَمعاً حولَها يدورْ..
ولَغَطاً يَشيعُ فى الفضاءْ..
وغَضَباً يَجيشُ فى الصدُورْ!

....

ثم استقَرّتْ موَجةُ الزحامْ...
وانتَظَمتْ معالمُ الأمورْ...
وانطَلَقتْ جحافِلُ الكلامْ..
على خُيولِ الجهْلِ والغُرورْ!

....

تكَلَّمَ الخُرْسُ.. فأسمعوا..
وأطنَبَ الحمْقى.. وأبْدعوا..
والُحكماءُ.. فى وقارِهمْ..
تفضلَوا.. فنَظَّروا.. وشرَّعوا!

....

وقيلَ: إنها شجيرةٌ صغيرةْ..
«لكنها» ظاهرةٌ خطيرةْ!
وقيلَ: إنها تُعطِّرُ الهواءْ..
«لكنَها» ستحجبُ الضياءْ!
وقيلَ: إنها.. وإنها..
«لكنها.. لكنها»!

....

كنتُ عرفتُ الرَمىَ بالسهامْ..
والقتلَ بالرصاصِ... و السكِّينْ..



وما عرفتُ القتَلَ بالكلامْ، ...
ولا بسيفِ الحكمةِ الرصينْ!
أردتُ أن أثورَ.. أن أمانعْ..
لكنَّ صوتى ضاعَ فى الزحامْ..
حاولتُ أن أذودَ.. أن أُدافِعْ..
فأوشكتْ تدوسُنى الأقدامْ!

....

وأقبلَ المساءُ
بالأحزانْ..
وخيَّمتْ فى ظلِّه
السَكينةْ..
ولم تَعُدْ تقومُ فى
المكانْ..
شُجيرتى اليانعةُ
المِسكينة!

....

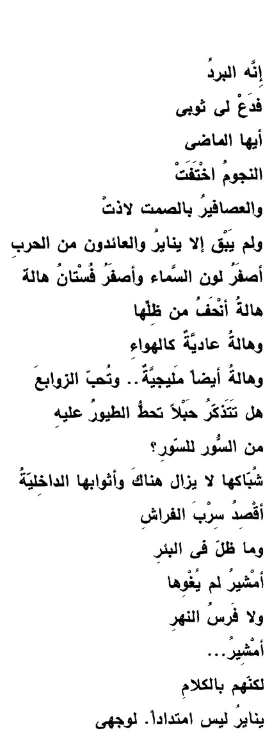
وأقبلَ الصباحُ
من جديدْ..
وعُدتُ نحوَ البُقعةِ الحبيبة..
فأبصرَتْ عيناتى من بعيدْ..
شُجيرةً يانعةَ رَطيبةْ!

يوسف شاكر / مصر

# عادة فى الشتاء

شعر: محمد سليمان





إِنَّه البردُ

فدَعْ لى ثوبى

أيها الماضى

النجومُ اخْتَفَتْ

والعصافيرُ بالصمت لاذتْ

ولم يبْقَ إلا ينايرُ والعائدون من الحربِ

أصفرُ لون السَّماء وأصفرُ فُسْتانُ هالة

هالةُ أنْحَفُ من ظِلِّها

وهالةُ عاديَّةٌ كالهواءِ

وهالةُ أيضاً مَليجيَّةٌ.. وتُحبّ الزوابعَ

هل تتَذكّرُ حبْلاً تحطُّ الطيورُ عليهِ

من السُّور للسّورِ؟

شبَّاكها لا يزال هناكَ وأثوابها الداخليّةُ

أقْصدُ سرْبَ الفراشِ

وما ظلّ فى البئرِ

أمْشيرُ لم يُغْوِها

ولا فَرسُ النهرِ

أمْشيرُ...

لكنَّهم بالكلامِ

ينايرُ ليس امتداداً. لوجهى

وليس أباً للشهورِ

ينايرُ..

هذا الأليفُ كدبَّابةٍ

هل يُذكرُ بامرأةٍ ذلك البرقُ؟

هالةُ ظلّتْ تُشبِّهُ أمْشيرَ بى

وظلّتْ كناس السواحلِ ترْسم بيْتاً

على شَكْل حُوتٍ

وَتستَبْشعُ الأسْرَ

سوف أقول. مُباركةٌ أنتِ بين النِّساءِ



برهان كركوتلى / سوريا

وأمْنَحُها نِصفَ ثوبى

وسوف أرافقُها من مَليج إلى ضِدِّها

لتألفَ مُعْجِزَةَ الجِسْمِ

هالةُ مثلى تُخبِّىء نِصفَ المدينةِ فى صوتِها

وتسبَّ البَياضَ سأصْبُغ شَعْرى

وأبحثُ عن كلماتٍ شَبابيَّةٍ

وقد أدَّعى أنَّنى فى الثلاثينَ

لن أحْسِبَ السنواتِ التى كالخنَافِسِ

والسنوات التى كالمدافعِ

والسنوات التى كالسجونِ

وسوف أكافىء نَفْسى بِنَوْطِ الشجاعةِ

فى الحربِ

كنتُ أُعدُّ المُطهِّرَ والمصْلَ والبِنْسِلينَ

وفى الحربِ

كنتُ أعدُّ الذينَ أتَوا فى الدفاترِ

ثم أحاوِل فى الليلِ حقْنَ النِّساءِ بأسمائهم

كى يعودوا وديعينَ مِثلى

عَشيقاتُهم فى المحافظِ

أصواتُهم كالرمادِ

وفى الحربِ

كنتُ أحِبّ الشوارعَ واللهَ أكْثَرَ

للشمسِ أن تتَخَفَّى

وللطفْلِ أن يَمْدحَ الوَحْلَ أجْلَ دَرْسَ

الحساب

ولى أنْ أكلِّمَ بِنْتًا ضفائرُها فِضَّةٌ

عن مزايا الشتاء

وأثْبتُ أنَّ الهواءَ له وجهُ شَيْخٍ

ينايرُ القاسى

يُغَبِّشُ الزجاجَ ليله وحلّ

ينايرُ القاسى

يُجمِّعُ الذئابَ بعضُها فى دَفْترٍ يعْوى

وبعضُها فى الشارع الخلْفِىِّ

هل سيَغْسِل الشتاء هذا العام شُبّاكى؟

أحبّ هذا البرد

أحب أن أرى الغيومَ فوق الدورِ

مثل مفْرَشٍ

والناسَ مغْسولين كالباصات أحيانًا

أحب أن أذكُرَ الجميلةَ التى

تزورها الآلاتُ فى منامها بِجِسْمِها
أحِبَّ أن أسَخِّنَ الهواء حولها
فى الليلِ
لم تزل أصابعى
مَحْشُوَّةً باللغة الأولى
ولم أزلْ كالجَرْوِ ثَوْرِيًا
ومُغْرَمًا بالحرب
مرّةً أعطيتُ نفسِى لقَبَ الجنرالِ
فى المقهى
وقلتُ رُتْبَةٌ صغيرةٌ للسيد الصغيرِ
والجنْرال طيِّبٌ مثلى
وعادةً يموت فى السريرِ
هل تظنّنى الفتاةُ جنديًا ؟
لم يكن الأحدْ
ولم يكنْ بالقَطْعِ سبْتَ النّورِ
لم يكن جدِّى قد صار قُنْفذاً
ولا أبى كالسُّورِ
لم يكنْ مدرِّسُ الحساب قد هوى وخلفَهُ
الأعْداد
لم يكنْ مُرَوِّجو الخِيام قد جاءوا
ما عزِّهم أمامهم
وبائعو اللُّبانِ
عندما تَسلّل الدخانُ من زجاجةٍ
وانْتَصَبَ الجنِّىُّ
فانتَسَبْتُ للتى لا تتْرك الأطفال أطفالاً
ولا النِّساءَ عُلَبًا للُبنٍّ والحليبِ
لم تكن مثلى
تَبيع فى الشِّتاء فِضّةً بخشَبِ
وتَشْتِم الذين دائماً فى الصَّفِّ
والذينَ أحيانًا
يُوَسِّعون موتَهم فى صحف الصباحِ
كى يصيروا مُدنًا
يَنايرُ القاسى
يُزَلْزِل الممرَّ بردُه كالنَّخْلِ
كيف تُثْبِتُ الأنثى لنفْسِها فى الليلِ
أنّها أنثى
وكيف يأخُذ الغبارُ ما يناسبُ الغُبارَ
أوّل الأسرى
لم يكن الفرعونُ حين انشقَّت المياهُ
آخرُ الأسرى
لم يكن المحارِبُ الذى أطرافُهُ خانَتْهُ
فى الشتاءِ يهبط الظلامُ عادةً
بآخَرينَ غادروا
وفى الشتاءِ يصبح الهواءُ مَخْزَنًا



للصمت والحَنين

لم يَعُد مُناسباً

أنْ تُشْعِلَ الهواءَ جارةٌ

أو تتْرِكَ الثدييْنِ فوق السَّطْحِ

مثل أرْنَبيْنِ

لم يَعُد مناسباً

أنْ تطلقَ الغزلانَ فى فراشِها لتُمسكَ الصيّادَ

سوف أمنحُ الغيومَ سُلّماً

والماءَ صنبوراً

وعندما يَخفَّ البردُ

عندما يَخِفُّ

قد أزور هالة التى تسير كالْجُنْدىِّ

والتى لم يُنْسِها وجهى

حذاءها أو موْعدَ القطارِ

والتى تُحبّ أن يراها البحرُ

عندما تُراقص الإسكندرَ الكبيرَ فى منامِها

وعندما تَحُطّ ثديها الصغيرَ فوق السُّورِ

كى يراه الماءُ

والمفتّشُون عن أوائل الأشياءِ

والمتَرْجمونَ

ثُمّ تدخل الظلامَ فَجأةً وتَخْتفى

كعادةِ الدين انْحَدَروا فى الماءِ من مَليجَ

والذين بالهواءِ التصقوا.

# الشاعر المكسيكى الراحل:
# أوكتافيوباث

## الشباب

قفزة الموجة
أكثر بياضاً
كل ساعة
أكثر خضرة
كل يوم
أكثر شبابا
ياموت.

## مادريجال

أكثر شفافية
من هذا الماء المتساقط
عبر أصابع الكرمة
فكرى يمد جسراً
منكِ إليكِ
انظرى لنفسك
أصدق من الجسد الذى تسكنينه
مثبتة فى مركز عقلى
لقد ولدتِ لتعيشى فى جزيرة.

## لمسة

يداى
تفتحان ستائر وجودك
تغطيانك بعرى إضافى
تكشفان أجساد جسدكِ
يداى
تخترعان جسداً آخر لجسدكِ.



يقين

إذا كان حقيقياً
الضوء الأبيض من هذا المصباح،
وحقيقية اليد التى تكتب، هل هما حقيقيتان،
العينان اللتان تنظران إلى ما أكتب؟
من كلمة إلى أخرى
ما أكتبه يختفى
أعرف أننى أحيا
كجملة اعتراضية

فتاة

بين العصر، يقاوم
والليل، يلملم
تحديقة فتاة صغيرة
تهجر مفكرتها والكتابة،
كل وجودها فى عينين مثبتتين
على الحائط الضوء يلغى نفسه
هل هى ترى نهايتها أم بدايتها؟
هى سوف تقول أنها لا ترى شيئاً.
اللانهائى شفاف
هى لن تعرف أبداً ما الذى رأته.

ترجمة : غادة نبيل

أحمد شرقاوى / المغرب

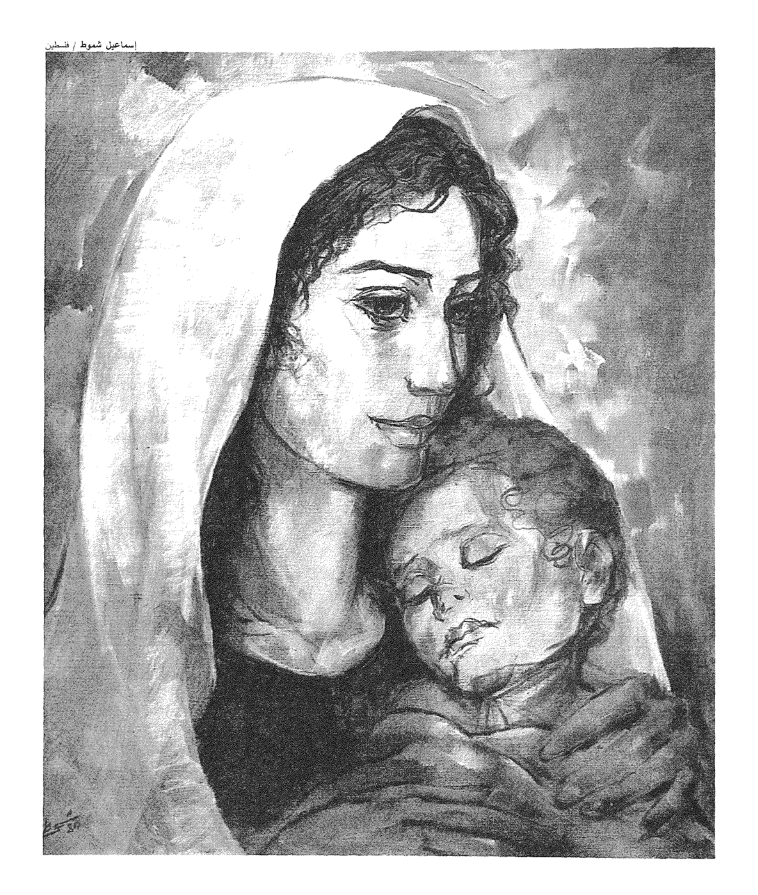
# أماه لا تنسى نشيدى..!!

إبراهيم جميل وشاح / فلسطين

جسدى لعينيكَ الجميلة ألفُ درعٍ يا محمدْ
لا تخفْ...
ضع مقلتيكَ على الرصيف... ولا تخفْ
فرصاصة أخرى وتنتقل المشاعل من دماكَ إلى
دمى
أجلس على صدرى الذبيح
وسبِّل العينين كى تُخفى دموع الخوف فى شفتىَّ
واصرخْ فى وجوه الراكعين على الحدودْ
أرسل عيونك نحوهم..
فلعل صرختك الأخيرة تستفيق لها الضمائرْ
زلزلْ مواكب أمةٍ نفضتْ غبار القهر فوق
جفونها..
فتفجَّرت منها الحناجرْ
قُمْ يا محمد مرتينْ..
امنح دموعى قبلتينْ..
فما رأيتك بعد أن زرع الرصاص بذوره فى
مقلتىَّ ومقلتيكْ
وجعى عليكْ..
وجعى عليك وأنتَ ترحل شامخاً من غير أن
أُلقى عليك تحيَّتى...
فأنا وأنت على الرصيف لوحدنا..
ضدان نحن على الرصيفْ..

دار يصرخ فى الفراغْ..
وثيابها السوداء تُطفىء ما تبقّى من دموعْ
تستنطق الجدران تحكى لها عن ذكريات لن
تموتْ
تدعو الفراغْ..
فيجىء صوتك من شقوق الأرض يمسح
دمعها..
أماه.. لا تنسى نشيدى
لا تذرفى أمى الدموع
فقد رسمتُ على الجدار خيوط مذبحتى الحزينهْ
لا تهجرى أمى العصافير الجميلةَ
وامنحى وقتى الذبيح لإخوتى
وتحوَّلى فى غرفتى.. وتحدّثى عنى قليلاً عندما
يأتى الصباحْ
أغلقى كل النوافذ ساعة النوم الأخيرة
اكتبى إسمى على كراستى فى أول العام الجديدْ
وتذكَّرى فى كل عيد لُعبتى
لأكون بين أحبتى فى كل عيدْ

إسماعيل شموط / فلسطين



# شىء بداخلى

د. ليلى فؤاد

أى الدروب إليك تسلك مهجتى
وبأى دمع سوف أطفىء لوعتى
يا من هواه القلب إنى أنتهى
ان كان هذا الحب .. اين كرامتى
حقا احبك فاستمع لى اننى
ابحرت فى عينيك رغم ارادتى
ما عدت اذكر من اكون و ليتنى
ما كنت بين يديك اسلم رايتى
عيناك تنبؤنى بأنك راحل
وتلوم قلبى ان تراءت دمعتى
لا النجم نجمى كى أداعب طيفه
ليت الحنين اليك يكمل خطوتى
و رفضت احساسى بأنك شامخ
و القلب بين يديك يلعن طاعتى
سأدير وجهى كى أدارى دمعتى
و أقول أنك لست فارسى مهجتى
و إذا سئلت اليوم عنك فاننى
سأجيب : ان العشق غادر قلعتى

يوسف شاكر / مصر

# ليلة الهناء الأخيرة

قصة: محمد مستجاب

- وبعد الاثنين؟
- الثلاثاء..
- حسنا، هل يمكن لك أن تعد من واحد لغاية عشرة؟!

كلما ضغطت على بطن كف عروستى - حبيبة - ضحكت، كانت جزلة وكنت سعيداً، هاص الأصدقاء، وأنزلونا فى ود صاخب أمام الفندق، تأبطت حبيبتى ودست على سمانة ذراعيها فقرصتنى، نزلاء الفندق والعمال فرشوا لنا الدنيا حلوى وزغاريد قادتنا إلى السلالم، تمنى لنا الجميع السعادة.

- ولماذا لم تكمل دراستك؟
- ولماذا أكمل دراستى؟

الهدوء الحق واجهنا عندما أغلقنا باب حجرتنا خلفنا لففت ذراعى حول حبيبتى واحتضنتها - وخطونا داخل الغرفة معا، لثمتها تهاديت بها حتى أجلستها فى مقعد، توتر كالتنميل ينفجر - رقيقا - فى حبيبات الكيان، خلعت جاكتتى متخلصاً من وخزات ساخنة تحت إبطى، صببت كأسين من نبيذ صقلى وناولت عروستى إحداهما، عيناها تشعان ألوانا، درت حولها راقصا دورتين ثم تناولت من بين أناملها الكأس، ونحيتها جانبا.

- ومن الذى قتل أباك؟
- لا أدرى، أعرف أنهم وجدوه فى قاع ساقية قديمة مجذوذ الرأس مبتور الأطراف.

قلت لحبيبتى إن أعوامنا المباركة يجب أن تبدأ بشىء مختلف فتحت حبيبتى عينيها منتظرة ما قد انطلق به قلت وأنا أهمس: ألا نستطيع أن نصلى ركعتين لله؟؟ طرفت برموشها حابسة ابتسامتها الوديعة فازدادت رونقا، مددت كفى إلى رأسها ماسحا عنها اجفالها لم تلبث أن ضحكت، تبينت عروستى انى جاد فاستسلمت وأرفعت عينيها فى وجهى

- قيل إنك - كنت - على علاقة بإحدى قريباتك..؟
- كنت أود أن اتزوجها، غير أن تاجر دواجن اقتحم علاقتنا وقص ريشى واوقفنى وحيداً فى ركن بارد.

بدأت أخلع ملابسى وارتدى منامتى الفاخرة الجديدة، ساعدت عروستى فى التخلص من ارديتها البيضاء المعطرة المزركشة، اتجهت - بعد ذلك – إلى دورة المياه وتحركت عروستى خلفى، كانت (ترتيبات الوضوء) غائبة عن ذهنى فحاولت استرجاعها من ذكريات حصص الدين القديمة فى بدايات المدرسة قصصت لعروستى حكاية جليلة بنت مرة، ثم حكاية ترقيتى وعزلى من العمل، ثم اعادتى للعمل وترقيتى واعفائى من العمل، ثم نقلى لمكان آخر وترقيتى واعفائى من العمل، وقلت لها أنه من السهل جداً أن تصدر صيغة الترقية والعزل والتأنيب والتأديب فى قرار واحد، ظلت عروستى تضحك، لم تكن قد جربت أن تمد ذراعيها - فى المحيط الهادر القلق - علها جد قشة تتعلق بها وتنقذها فتأتى إليها باخرة ضخمة تجتاحها وتغرقها، ارتبكت عروستى وصمتت فاضطررت أن أحكى حكاية ألفتها لحظتئذ عن ملك تزوج امه، غمرنا صمت أكثر حدة فاستعنت بالله أن يساعدنى فى معرفة اسس ترتيبات الوضوء، ظل الصمت حرجاً - حاداً - جرفنا الحماس لتصحيح عمليات الوضوء، كنا نشع سعادة ورقة وحبوراً، الله أكبر الله أكبر، وبسم الله الرحمن الرحيم، اللهم امنحنا الفلاح والتقوى والقوة وساعدنا، نحن أيتامك يا رب، ذات مرة كنت راغباً فى معاشرة واحدة فى قريتنا راودتها كثيراً لكنها تأبت، كانت جميلة، ودسمة وفائرة ومشتهاة وكنت متأكداً أن ذراعين لمجهول - لابد - قد عصرتاها، وذات خميس شبت النار فى بيوت مجاورة وعندما كان الأهل يهرعون مرعوبين صارخين قافزين على الحوائط والأسطح وبأيديهم الحلل والأوانى: استطعت أن أزنق البنت فى ركن منزو عاركاً جسدها الفار بين أحضانى.

- كم أذنا للحمار؟
- اثنتان..
- وللبقرة؟؟

اللهم اقبل صلاتنا وبارك حياتنا واشملنا بالرحمة والغفران واحفظنا من عوادى الزمن، تبين لى - أو هيىء لى - أن اتجاهنا للقبلة ليس مضبوطاً، انحرفت يسارا و حاذتنى عروسى، لكن الكأسين الممتلئين - أصبحتا - مباشرة أمامنا، أعوذ بالله، هرعت إلى الكئوس والزجاجة ونحيتها جانباً

وعدت إلى الصف يتكون الإنسان من خمس حواس وأربع مميزات وثلاث أعاجيب وتجربتين وحزن واحد، أما الحواس الخمس فمعروفة أما المميزات الأربع: فأنثاه تحيض وكفه نجسة ولسانه أعمى وقلبه مريض أما الاعاجيب الثلاث فقد غابت عن ذهني، وأما التجربتان فهما الميلاد والموت واما حزنه الوحيد فلأنه يعرف كل ذلك.

- فى التقرير الرابع عنك أن المؤسسة قد اتاحت لك فرصة تلقى دروس فى التخطيط وإعداد البرامج والاختزال والترجمة الفورية، وان إحدى الجهات الرسمية قررت..

- أرجوك لا تكمل.. دعنى أتكلم.

فرصة الخلاص الحقيقية التى يمكن للإنسان أن يقتنصها أن يستعين بالله فى وقت لا يتوقع منه الرب ذلك، فتحت قلبى وأفرغته من همومه ونظفته جيداً ووضعته أمام الله، بعد (الفاتحة) مباشرة أحسست بانزعاج يجتاحنى، هأنذا أمامك يا رب، طيب هادىء جاد، لكنى سئمت - كما لا بد أن تعلم – المطاردة، كما سئمت كل الصور التى تعكسها لنا المرايا، ها نحن نقف تحت رحمتك مباشرة، نبتهل إليك أن تعمر قلوبنا، ستصلك دعوانا حتى ولو جئناك بها من غرفة معطرة مجهزة اصلا للاشتعال واللذة، هرعت إلى (الصمدية) ملطفاً بها جوفى، فى الخريف الماضى ذهبوا لإيقاظ صديق لنا فوجدوه قد قضى نحبه بسبب تمزيق عنيف لرقبته، ومنذ شهور فوجىء أقارب بأبيهم يعود على محفة استئصلت اجهزته الحساسة، كما قامر صديق آخر مراهناً على زوجته – وخسرها، لكن الكسبان ضحك فى سخرية ورفض تسلمها، ولا يزال إمام المسجد يرتب - فى حديث العشاء - عدد الاناث اللاتى سوف يضاجعهن - يوميا - فى الجنة، انحنيت ساجداً لكن الانزعاج بدأ يتكىء حجارة فى صدرى، ألم نشرح لك صدرك؟ هذا حقيقى، لكن المطلوب أن ينشرح صدر الآخرين أيضا تجرعت مع ممثلة نصف مشهورة كئوس العشق والهناءة لكنها ابدت رغبتها فى تغييرى، قلت لها أن ذلك يسير فى غير ما اتفقنا عليه: دعنى أبحث عن مصلحتى، وعندما ألححت عليها فى استمرار علاقتنا: وضعت بينى وبينها حاكم المدينة الذى تفضل وأوصى بنقلى إلى جيب مهمل فى منطقة صحراوية لا يصلح فيها الاختزال أو التخطيط أو الترجمة الفورية سجدت وسجدت عروستى معى، طلبت من الله - مخلصاً - أن يحرسنا، أن ينتبه إلينا جيداً، فنادراً ما يجد الله من عباده من قام بمثل ما نقوم به، ان ذنوبنا يارب صغيرة، حصوات صغيرة، وانت تعلم أن ذنوب غيرنا جبال، وكانت النوافذ مفتوحة، والجو رائقاً، والنيل - من بعيد - منكسراً خاشعاً.

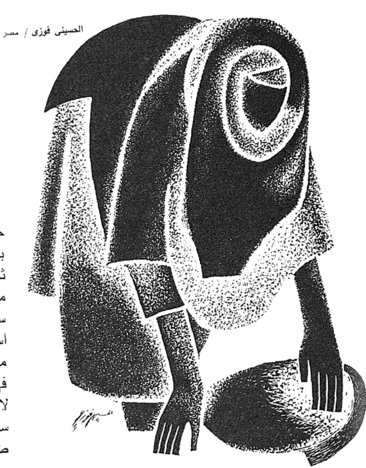
- كيف تعرفت على عروسك؟

- الحالية؟؟

- نعم الحالية..

- كانت تأتى لزيارة أبيها فى المعتقل، كانت تمكث فى الانتظار ثلاث ساعات لترى أباها عشر دقائق، وبعد الافراج عن أبيها، جاء الرجل لزيارتى فى المعتقل مرة فقررت أن أتزوج ابنته.

التحيات لله والصلوات والطيبات، اللهم بارك على محمد وعلى آل محمد كما باركت على إبراهيم، الستائر الرجوانية تنسال مرفرفة حول مصاريع النوافذ، كانت أمى تكره الستائر، أنا أيضاً، وكان أخى الأكبر لا يهتم بذلك، كان فجا شرساً قوياً جاهلاً يهوى صيد الطيور ومداعبة بنات القرية وتعذيب بعض الفقراء، ثم وقع فى هوى غجرية، ولما عارضته الأسرة: تزوج من الغجرية واقتحم بها منزل الأسرة وطلب من أمى أن تستقبل عروسه، فلما عارضته أمى أمرها أن تلثم قدم عروسه، وكان أعمامى وأخوالى يصرخون ويسبون ويقسمون بانهم سوف يقتلونه ويقتلونها ولثمت أمى قدم عروس أخى الغجرية ثم أصيبت بالشلل، ومات أعمامى وأخوالى واحد تلو الآخر، لكن أخى لا يزال حتى اليوم: فجا شرسا قويا جاهلا يهوى صيد الطيور ومداعبة بنات القرية وتعذيب بعض الفقراء، فى العالمين إنك حميد مجيد، السلام عليكم، السلام عليكم، قمت إلى عروستى فاحتضنتها وأرقت أنفاسى فى عطر شعرها جسدى مرهق لكن أمورى نشطة قصصت لها جزءاً من فنان إسبانى الذى عشق الكونتيسة وربع حكاية عن جحا وكلبه، فاضطرت عروستى أن تقص حادثة القرد الذى هرب من جبلاية القرود فى حديقة



الحسيني فوزى / مصر

الحيوانات، وقفز إلى الشارع فجرا، وتسلق النوافذ والشرفات حتى هاج الناس فزعا، ثم اطلقت الشرطة عليه الرصاص، نبهها أن القرد انتحر بالقفز من الدور الخامس، نظرت عروستى فى وجهى، وسكنت.

ـ كم أخاً لك؟

ـ تسعة..

ـ وكم مرة تزوج أبوك؟؟

المتعة الكبرى أن تمهد للمتعة الكبرى، الصدق كالحصان كلما كان قويا كان جامحاً، احتسيت كأسا فى رشفة واحدة ولثمت حبيبتى، وخلعت عنها آخر ارديتها، وحملتها إلى فراشنا، غاب النيل وراء الستارة الهفافة، كانت حبيبتى جميلة، عابثتها، واحتسيت كأساً أخرى قلت لها إننى لم أكن أتصور أنه يمكن للإنسان أن يحب ويتزوج ممن يحب فى النهاية، صمتت قليلا وقالت أننى استحق كل خير، قلت لها اننى انظر من النافذة فأكاد أحس أن الشارع متورم متضخم بالغجر والسعاة والحفاة والسواقى المهجورة والأعضاء الممزقة للقرد وتجار الدواجن والشرطة والبنادق والهمس والترجمة الفورية، طلبت عروستى منى ـ مستكينة فى صدرى – أن اتوقف عن احتساء النبيذ، جسدها ناعم رقيق مشتعل مشحون، لثمتها فى عنقها وفى سلسلة ظهرها ثم فى وجنتيها، ضحكت عروستى وقفزت من الفراش واحتمت ـ جميلة متوهجة ـ بقطع الاثاث، فقفزت ـ أنا ـ خلفها وتشبثت بها واحتضنتها وضغطت عليها، صرخت حبيبتى مشدوهة ثم ألقت بنفسها فوق الفراش لاهثة متوردة، كان السقف مزخرفاً بأوراق أشجار وتنسيقات زهور، صعوداً وهبوطاً، سكوناً وحركة، اسمع الأوامر يا حيوان ونفذها، أنزل اطلع اسكت قف اكتب اصمت، اجازة مفتوحة حتى نحتاج إليك من حقنا أن نحمى أنفسنا فما الذى يضيرك أن تمكث فترة فى البيت، كل يوم نعيد ترتيب جزئيات العقل والاحساس لاستقبال الاشياء المفزعة الجديدة، حتى الملابس تبلى من سوء التخزين طوقت حبيبتى بذراعين من الصلب وظللت ضاغطاً عليها بين احضانى.

ـ كم عمرك؟

ـ تاريخ ميلادى فى أول الأوراق

ـ لا، قل لى أنت كم عمرك؟

احتويت حبيبتى ولثمتها فى بطنها ثم فى رقبتها القيت بها على الفراش وتحسست بأسنانى رقبتها، ناعمة دافئة ضاحكة، حروف المتعة المنسابة.

دغدغت رغبتى فى أن أظل ضاغطا، يدها: انغرزت أنيابى فى زورها، وصرخت حبيبتى فظللت ضاغطا فرفط جسدها الفائر المتألم فى الهواء ثم انخبط على الفراش، خلعت أنيابى بعنف من الرقبة الهائجة الدافئة الصارخة وغرزتها فى صدرها، مزقت الثديين بسرعة مذهلة، ثم عدت إلى رقبها مرة أخرى، حيث انزلقت راسى على بطنها فاحسست بتيار من الموسيقى المرتاحة تسرى فى عروقى، وغمرتنى راحة قصوى لم أجربها منذ مليون عام، رفعت رأسى عن بطنها واحتويت كل جسدها بين أحضانى، والدم يغرقنا ويسيل منهمراً، ثم لم ألبث أن اخليتها من كل تشبث والقيت نفسى بجوارها، أراحنى أن تنفسها المتوتر الصارخ المتحشرج قد توقف، وأن جسمها سكت، وان جمالها قد اكتساه الهدوء.

# بنت المأمور

قصة : رضا البهات

آه.. كأنما كبرت وبلغت هذا العمر فجأة. ما الذى فعله بى مرض ابنى؟ إن ذاكرتى لتحتقن الآن بى وأنا فى مثل عمره. أسأل أمى عن هذه الفراشات المغطاة بالدقيق الملون، فتقول.. «هذه روح أخيك الصغير تزورنا».. «إنها تموت فى نهاية الأمر يا أمى!» تقول وهى تناولنى ملعقة الدواء.. «يا بنى غداً سأنظف زجاجة اللمبة. وتجيىء روح أخيك من جديد»

- ولكنها فراشات كثيرة.

- خالك أيضاً، وجدتك وهيبة يزوراننا مع أخيك.

حاولت أن أعين من منها يمكن أن تكون روح أخى. ثم أنسب الباقى إلى أصحابه. فتلك ممتلئة البطن روح ابن أختى الكبيرة. وهذه ذات الأجنحة المزدوجة هى سامى جارنا الذى مات فى الحرب. وتلك الصغيرة كحمصة خضراء مارى بنت الخالة روز. فراشة خضراء كعين مارى التى كانت تختصنى ببعض حلواها. ومثل ضوء الفجر الرملى رأت عيناى كهيئة أبى شيخاً فى أحطم أيامه. عجوز لم يعد فيه عزم. وقد بادل الغيط نبضه وأنفاسه. وأراق باقى عافيته فى لحم امرأة ضاوية. أذكرها تجالسه فى المساء. وبينهما (منقد) عليه برتقالة تدفئها له بخفة. ثم تقشرها، وكلما ناولته فصاً جعل يفتته بأسنانه الأمامية. بعد ذلك انطرح لها تدلك صفحة ظهره. فتلامس راحتها إلى طبق زيت دافىء وتدلك. وكان يتألم كلما قست يدها. أشار لها إلى الصديرى، فاستخرجت زجاجة كإصبع الطفل تفوح برائحة الكافور. قال.. «الواد الكبير قصم ضهرى». قالت.. «أهو كان كبير يا حاج، داخمس سنين وأيام». أجابها بنبرة صارمة.. «أهه رضه كبير اخواته، مش مسامحه. وعزة جلال الله اللى هيغدر بى بعد كده لأشيل محبته من قلبى». وقام بينهما صمت قطعته بقولها.. «دا موت يا حاج» فعاجلها بلهجة كالبتر:

- جميزة التمانية عدو عليها بالبلدوزر يومين جسر القطر. وبعد شهرين كانت واقفة وطارحة.. اللى عاوز يعمل حاجة هيعملها.

أهذه الرؤى رؤاى حقاً أم ذاكرة نفذت إلى عبر رحم أمى! أخوة وأخوات كم نمت إلى جوارهم. وكم تلاعبنا وتطاعمنا معا وتغاضبنا، ولا أذكرهم إلا كباراً فقط. وكأنما مضت أعمارنا بليلة واحدة وساعات من نهار. رؤى يتغشاها كضباب الصبح يعطل العين وما هو بشىء. وها هو مرض ابنى يجدد طباعتها ويأتينى بها حية كالجرح. مات قبلى خالد. فكلفونى - ليس الاسم فقط - بل صار كل ما يمس الراحل إملاءً واضحاً يجب أن تستعيده الأبدية عبر أعضائى الطرية من جديد. وبذا صار علي أن أعيش كى أملأ هذه المساحة الشاغرة من الحياة. أدركت ذلك من ليلة زيت الكافور وجميزة التمانية، وظل الرجل الذى يتحرك ثقيلاً على الحائط كأنه ممسوك إلى أصله. وفيض من ضوء يجيىء من مكان ما. صانعاً ظلاً معظماً لوجه ينحنى على آخر. ويداه تنهضان الظل المؤنث. أكانت تلك أمى أم سواها. كان صوت الرجل حاسماً يستنطقها الشهادتين. ومن طوايا العتمة كان هناك طفل سجىّ. وضعت رأسه باتجاه القبلة. وثمة صينية تعامدت فيها أربع شموع مرتعشة الضوء. وعند قدميه حزمة من الحلبة الخضراء والنعناع البلدى. جعلت المرأة تصب الماء فى الصينية وتقيسه بسبابتها. ثم جلست تراقب الوجه المدور وهو يجف ويبيض. وغناء كالترتيل يقول.. بنت المأمور راكبة الحنطور، بذمتى باحسبها إنتى. إشتبه علي ذاكرتى الأمر، أكان الساجى للضوء والعطر والغناء أخاً أم أختاً. ظل الترتيل منتظماً لا يخبو ولا يشتد. إلى أن بطؤ وتناهى كالنديب. وصوت كأنما لأبى يقول.. «أوحشت القبر بسرعة كده.. يا قلبك». نهضت أمي وغابت قليلاً وعادت صحبة الخالة شهدية وهى امرأة ما أزال أراها إلى اليوم. عاشت حياتها من غير أن يمسها رجل. غير أن ثدييها كانا يدران. فنذرت حليبها المبروك لكل رضيع بلا أم. انحنت الخالة شهدية ورفعت الميت الصغير إلى صدرها وجلست. فقبض ثديها ذا اللون الكريمى باليدين معاً وبحركات عصبية من رأسه تمكن من الحلمة. واندفع يحلب بضراوة شفتين ماكرتين تتهيئان للرحيل. ويكف للحظات ليتطلع وجوه محيطيه مبتسماً. ثم يعود يسمع لهائه وهو ينخب بنهم يبقبق معه صوت العسل وهو يتدفق إلى أحشائه.

وللحظات أخرى يريح أنفاسه من دون أن يفلت الضرع من أصابعه. ويعود يكافح مع كنزه بأشره ما يمكن لشفتي ميت. يبلل العرق شعره وحمرة أذنيه. غارساً فى الثدى أصابعه العشرة وفيضاً من قوة الموتى كمن تزال. بعد حين زق بلسانه الحلمة المرتخية، فألقمته ثديها الآخر. وعادت إلى العمل من جديد يدان وفم يستدر الحليب بلهفة ثور صغير أنهكه التجوال فى الحقول نهراً ظالماً إثر أمه. وما أن امتص لرحلته ما يلزمها، حتى كف لهاثه. مطبقاً بجفونه الأربعة على الفضاء العظيم فى طمئنان. ومحرراً الضروع الثقيلة، التى تشقى الخالة شهدية بامتلائهما. فتضرع إلى الله فى صلاتها من أجل فم جديد. تناولته الأم إلى حجرها وجعلت تتأمله برضى وهو يتمطى ويتجشأ فى عافية. ثم قبلته راضية عن سير الحياة فى جثمانه البارد. وبقبقات الهواء النتنة تتوالى من أسفله فى صخب، دفعات موصولة فى غير احتشام. هدأ بعدها الجثمان الصغير مطمئناً حجرها المقاس على بدنه. فقط ابتدأت رأسه وكعباه يمسان الحصير، كأنما استطال عوده فجأة. حين ملامحها قائلة من دون أن تخاطب أحداً بعينه.. «أوف، قطيعة، كلهم يبدأون هكذا جديان صغيرة تظاظى وتتنطط قرب النعاج. وما أن يسرى فى أفخاذهم العيش والغموس وهزهزة أرداف الأوزى حتى ينقلبوا تيوساً غليظة القلوب. جاحدة.. تجيىء بالذهب لنعاجها الجديدة..، وتصدق مكايدها». قال الرجل.. «سنة الحياة يا أم خالد». لم تسمعه، كانت منحنية تلعق الوجه الميت وتحك صدغها به فى حيوانية خالصة. وتتنفس أنفاسه كأنما لتأخذ منه بعضاً من تيار الموت. توافد على الحجرة زحام هادىء من النساء. رحن تتداولن الجسد الصغير. ترفعه الواحدة وتقبله فيبتسم لها. ثم تملى رسالتها إلى ذويها هناك وتناوله لغيرها.استعادته إحداهن كمن نسيت أمراً.. «وسلم لى على المهدية الصغيرة بنت خالتك ربيعة. بوسهالى ولا تنكسف من حلاوتها دى راضعة عليك. يللا مع السلامة يا قلبى. استنى، قول لها تعالى لعمتك فى المنام». تناولته الأم إلى حجرها من جديد. تدلت رأس الرضيع أكثر. وبعدت قدماه أكثر. وعادت فوضعته عنها. بدا مثل جرو ترك أثداء أم مالت لفمه. فارتوى ومضى ليأوى إلى نومة قيلولة مؤتنساً فىء شجرة. منذ تلك الذكرى الضاربة فى الزمن، صرت أعرف أن الموتى يعيشون فينا. وأن الأحياء يعيشون لدى الموتى. وأن الحزن والفرح قناعان لشىء يتعذر تسميته.

قطع على شرودى صوت بنتى المنطرحة على فراش المرض.. «ما هذه الفراشات التى تحوم حول المصباح؟». قلت.. «جاءت من غيطان البرسيم لتلعب معك أنت وأخيك»

- أريد أن أضع لها الطعام والماء.. ما الذى تحبه من طعام؟

- عليك أن تنهضى أولا، ثم نتدبر معاً أمر إطعامها.

أردفت الصغيرة الماكرة. ربما لتختبرنى.. «إنها لا تأكل ولا تشرب. ماما تقول إنها أرواح جدى وجدتى تزورنا كل ليلة.

كميل حوا / سوريا

# رسالة المعذب م.ع

قصة : محمد عبدالنبى محمد

عزيزى محرر باب (أسأل قلبك) .. بعد التحية، ترددت كثيرا قبل الكتابة إليكم بمشكلتى، وربما هى ليست مشكلة من الأساس، مقارنة بما نقرأه كل يوم، لكنها بالنسبة لى أزمة وأى أزمة، تكاد تجعلنى أجن، إن لم أكن قد أصبت بمس من الجنون فعلاً.

أنا يا سيدى موظف متوسط الحال تجاوزت الخمسين بعامين، متزوج منذ أكثر من ٢٠ عاماً ولدى ثلاث بنات وشاب، حياتى هادئة ومستقرة، أو كانت هكذا بالفعل قبل حكايتى هذه، والحكاية أننى منذ حوالى ثلاثة أعوام اكتشفت فى نفسى موهبة عجيبة أو قدرة خارقة أو ما لا أدرى ما هو، اكتشفت أننى إذا نظرت لوجه أحد الأشخاص أستطيع فى التو أكتب عنه ملخص حياة: أهم الأمور التى حدثت له أو حتى تلك التى ستحدث له قريبا، بيان حالة موجز مع اسقاط التفاصيل.

لا تتعجل سيدى بالحكم، فلست مجنوناً، على الأقل حتى الآن، أنا رجل يعرف الله جيدا، لكنى، عقلانى جداً ولست درويشاً، أقرأ بانتظام وعندى مكتبة صغيرة، بها معظم أعمال مصطفى محمود وأنيس منصور وهيكل وغيرهم.

والحكاية بدأت كالتالى: كنت فى طريقى للعمل عندما وقع بصرى فى الاتوبيس على رجل يجلس قريبا من مكانى، عندها حدثنى شيء ما بداخلى أن هذا الرجل الطيب المسالم والذى لم يؤذ مخلوقا طول عمره، هذا الرجل سيموت قريباً ميتة بشعة تاركاً وراءه أطفالاً صغاراً. حاول تفهمنى أستاذى العزيز، لقد جاءنى هذا الخاطر مرة واحدة، هكذا: طاخ طخ، طلقة نارية طائشة، كأنه ومض البرق يختفى بمجرد أن يتوهج، أو كأنه نافذة تنتفض فى عز الليل مفتوحة من ريح شديدة، لكن عذراً لن أسترسل فى تشبيهاتى تلك طويلاً، لأننى لو تركت لها نفسى لابتعدنا عن أصل المسألة وتهنا معاً.

القصد: لما جاءنى هذا الخاطر الغريب كنت أريد أن أصرخ فى وجه هذا الرجل لينتبه، يعمل حسابه، يحترس، يفعل أى شيء لأنه سيموت قريباً وقريباً جداً، لكننى ضحكت من نفسى وسخرت من الفكرة وسرعان ما نسيت الأمر برمته، إلى أن صدمتنى صورة نفس الرجل بعد يومين أو ثلاثة، على صفحات جريدة أخبار الحوادث، وتحت عنوان (شهداء الشهامة): نزل الرجل فى إحدى البالوعات لانتشال طفلة سقطت بها، لم تنقذ الصغيرة ومات الرجل مع آخرين.

أصابنى الهلع، إذن فالإشارة صحيحة والطلقة صائبة، رحت ألف وأدور حول نفسى، أتوضأ وأصلى وأقرأ قرآناً، هل هو امتحان من الله؟ هل هى كرامة من عنده؟ طيب ما معنى هذا كله؟

بقيت لمدة أتحاشى النظر إلى وجوه الناس، لكى لا تنزل على صاعقة جديدة، لكنى قلت وماذا لو الأمر لا يتكرر، ربما هى لحظة مضيئة جاءت وذهبت وخلاص، اكتشفت خيبتى سريعاً، الأمر كله متروك لى ومجرد إمعانى النظر فى الوجوه، ورغبتى فى النبش وراء ملامح من حولي فى الشارع أوالمواصلات، الناس الغرباء على بالذات ومن أراهم لأول مرة مثلاً، هذه المرأة السمراء السمينة مطلقة وعندها عيلان وتمشى مع واحد من جيرانها وتبحث عن شغل، وهذا الولد الأحول تقريباً يفكر منذ مدة فى الهرب من البيت ليفلت من قبضة أبيه القاسى، سيظل يفكر طويلاً جداً ولن يفعل أى شيء حتى يكبر ويشيل الهم بعد أبيه، والفتاة المسمسمة على يمينى خطيبها فى الكويت وتنتظر رسائله بفارغ الصبر، والرجل الذى يضايقها منذ طلع العربة واقع فى مشاكل مادية سترمى به فى السجن بعد شهرين على الأكثر. لم أكن محتاجاً لتتبع أثر هذا الشخص أوذاك للتأكد من صحة خواطرى حوله، فقد كانت تأتينى كيقين لا شك فيه. هل يبدو لك الأمر خيالياً مضحكاً؟ حقيقى مئة فى المئة ولا يبعث على الضحك بالمرة، أمواج الوجوه تطاردنى أينما أروح، كل وجه يحدق فى كأنه يطالبني أن انبش عما ورائه، أن أخلع عن الناس العابرين قشورهم، لأرى المكائد والخيبات والأمانى، أرى فساد القلوب وعمارها، أرى الحيرة والتعب والمحبة، أرى كل شيء، وصدقنى يا استاذى إن كل ما يصل إليك بالبريد من مصائب ليس شيئاً عندما تبدأ فى قراءة الوجوه، وتزدحم رأسك بحكايات موجزة وقصيرة، لكن حادة وجارحة وتوجع القلب، عندها فقط تستيقظ وتنتبه، عندها

تدخل الجحيم الحقيقى الذى نعيشه جميعاً، لكن لماذا أكتب إليك الآن وبعد مرور ثلاثة أعوام من بدء هذه المحنة التى تعودتها مع الوقت، هذا هو المهم فبعدا أن دخت السبع دوخات لكى أشفى من هذا المرض أو أخلص من هذا الوهم: طبيب نفسى، دار الإفتاء، الأولياء والمشايخ، نصاب سودانى يدعى أخوة الجان عرض على العمل معه، والمكسب طبعاً مضمون لمن يقرأ الوجوه كأنه يقرأ واجهات المحلات فى الشوارع. سبب كتابتى إليك بعد أن أصبحت هذه المحنة لعبة يومية مسلية، هو حدوث ما لم أتوقعه، ما يجعلنى الآن أحبط رأسى فى الجدران وأعض الأرض: كنت أنتظر الأتوبيس الذى تأخر عندما رأيتها، بشرة بيضاء وعيون عسلية، فى الثلاثين تقريباً، شرعت بلا اهتمام أو جدية أقرأ وجهها، ربما لأخرج من ضيقى لتأخر الأتوبيس، وبمجرد أن حاولت داهمنى الفشل، كقلعة منيعة لا يبلغ لها البصر نهاية تهزأ بالغزاة، هزيمة بالغة، بياض صاف جدا، لا شيء، بعد ثلاثة أعوام من اللعب المتواصل تأتى هذه البنت الآن لتسخر منى، إننى حتى لا أعرف إن كانت بنتاً أم امرأة، ياربى، إن وجهها الهادىء لا يخبرنى بشيء، لم يسمح لى بالاقتراب منه، كأنها تمتلك جهازاً خاصاً يشوش محاولاتى ويلقى بها بعيداً، كانت تنظر أمامها فى صمت، لا تبص على شيء بعينه، كأنها تنظر إلى داخلها فتكتفى. والله، لا أعرف ماذا أقول، أنا الموظف المحترم الذى تجاوز الخمسين ولديه بنات مخطوبات وولد كالبغل، يحدث لى كل هذا، وطبعاً ذهبت الفتاة قبل أن أفيق من ذهولى، منعت نفسي بالقوة من الذهاب فى أثرها، قلت ربما انتهت اللعبة وهذه هى الإشارة، لم يحدث، فقراءة الوجوه أصبحت أكثر يسراً، لكن من غير طعم ولا معنى، فما جدوى الكشف عن حكايات لا نهاية، حكايات بعدد العيون والحواجب والأنوف في العالم، ما جدوى ذلك ما دمت وقفت عاجزاً أمام وجه أبيض وعيون عسلية تنظر إلى ذاتها، كيف امتنعت على، كيف أفلتت من الضوء الخاطف الذى يضيء أمامى في لمح البصر حياة إنسان فى جملتين، ثلاثة.. وأنا الآن فى حالة يرثى لها، أخذت من العمل أجازة، انعزلت فى حجرة المسافرين، لا أكلم زوجتى ولا الأولاد، ربما يكشف الله عنى هذا الغم أقرأ القرآن والأدعية، أصوم وأصلى وأنام لماماً، لكنى أنهض بمجرد ما أنام مفزوعاً لما أرى وجهها يسخر منى ويعلن خيبتى، عندها أبكى، أى والله العظيم يا أستاذ أبكى بحرقة طوال الليل، لإحساسى بالمهانة والعجز والخذلان.

# فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربى

**يقدم هذا الكتاب المهم تحليلاً للفكر الغربي ومصادره من خلال تتبع فكرة الاضمحلال في الحضارة الغربية، ويقدم دراسة مهمة عن الإشكالية الرئيسية التي يطرحها الفكر المعاصر عن مستقبل الحضارة الإنسانية بشكل عام، والحضارة الغربية بشكل خاص. هذه الإشكالية تتضمن في ثناياها القضايا الرئيسية التي تهم كل متتبع للفكر الإنساني في حقوله المعرفية المختلفة، فالكتاب يمكن أن ينضوي تحت الدراسات المسماة بعلم الأفكار الذي يتتبع تاريخ فكرة ما. ويرصد تحولاتها وتغيراتها، وعلاقة هذه الفكرة بالسياق الحضاري والاجتماعي والثقافي، وهذا ما فعله المؤلف حين تناول هذه الفكرة، لأنه تتبعها منذ الحضارة اليونانية حتي الآن. والكتاب ينتمي أيضاً إلي فلسفة التاريخ حيث يحلل الوعي بالمصير داخل هذه الحضارة من خلال استعراضه للنظريات الفلسفية حول مصير الحضارات. ويعرض لنظريات كل من: «آرثر دو جوبينو» و«جاكوب بوركهارت» و«فردريك نيتشة»، و«شينجلر» و«توينبي»، و«مدرسة فرانكفورت» و«جان بول سارتر»، «وميشيل فوكو»، و«فانون» وغيرهم، ولهذا فإن أهمية هذا الكتاب لا تقف عند تحليل فكرة الاضمحلال فحسب، وإنما يقدم المؤلف تأريخاً للفكر الغربي حول تصوراته عن الزمان، والتقدم، والاضمحلال، وبالتالي يقدم استعراضاً لمسيرة هذا الفكر.**

الكتاب يقدم معالجة لموضوعين متوازيين، أولهما دراسة فكرة الاضمحلال، وثانيهما دراسة الوعي الذاتي بقضايا الإنسان في عصرنا الحالي، فهو لا يتتبع فكرة الاضمحلال فحسب، وإنما يتتبع أيضاً اضمحلال الصورة الإنسانية ذات الطابع الليبرالي، وبالتالي يرصد تحولات الفكر حتي المرحلة الحالية التي ظهرت فيها فلسفات جديدة مثل فلسفة البيئة، وفلسفات التعدد الثقافي، والاتجاهات الفكرية مثل الاتجاه النسوي ،و يدرس فكرة الاضمحلال كجزء من التفكير الحديث، وليس حكماً شخصياً عما إذا كان من الحتمي أن تضمحل الحضارة الغربية أولا. ورغم أن كثيراً من الدراسات تتنبأ بالانهيار الوشيك للحضارة الغربية، فإن النظرة الغربية تسود العالم وتحظي باحترام أكثر، فهل هذا يرجع إلي اسهامات الغرب الحالية التي تتمثل في العلم والتكنولوجيا، وتقديم نموذج ديمقراطي يجعل العمل من خلال المؤسسات يقوم علي أساس من روح الفريق وتعاون الجماعة الإنسانية في إنجاز ما يوكل إليها من مهام، وحقوق الفرد، حتي صارت القيم الغربية - وليست طريقة الحياة الغربية - هي نموذج للعمل السياسي والاجتماعي والثقافي في كثير من بلدان العالم، فكيف نتحدث عن انهيار واضمحلال الغرب في وقت تسود فيه النظرة الغربية؟ هل هو تشاؤم؟، ام اتجاه فلسفي ونفسي تجاه حضارة لم يتحقق فيها الإنسان كما يرغب؟ أم هو استقراء للأزمات الحالية التي تتوالي علي الغرب؟

إن الدافع الذي جعل المؤلف «آرثر هيرمان» يدرس بذر الاضمحلال في الحضارة، هو ظهور هذا الكم الكبير من الدراسات والمقالات والكتب التي تكشف عن الجوانب السلبية في الحضارة الغربية في مختلف جوانب الحياة حتي صارت «ظاهرة» تستحق التوقف عندها، وهذا لا يهم الغرب فحسب، وإنما يهم الإنسان في كل مكان، فالأسباب التى تعصف بالغرب، تتخلق تدريجياً في مجتمعات العالم النامي مثل سيادة اقتصاد السوق، ومحاكاة النمط الغربي من الديموقراطية، والثقافة الاستهلاكية التي جعلت من البيئة مجالاً يتغير الاتزان الحيوي فيه بشكل ينذر بانقراض كائنات حية عديدة. ولهذا فإن هذا الكتاب مهم، لأنه يتضمن نقداً لكل أشكال الحياة الإنسانية المعاصرة، وهو بالتالي يكشف عن الثقافة المضادة في الغرب. والتي ترفض الصيغ السائدة، وهو تيار هام من تيارات الفكر المعاصرالغربى ويطرح أسئلة صعبة من قبل: هل الحضارة الغربية علي وشك الانهيار؟ وإذا كانت الإجابة بالايجاب فهل يستحق الغرب إنقاذه؟

وهذا الكتاب يعتبر رؤية شمولية لما آل إليه الغرب، وهو امتداد لكتب كثيرة ظهرت خلال العقد الأخير عن أزمة الغرب، وعما ينتظر الغرب من مشكلات، فلم يعد هذا القرن هو «القرن الأمريكي» - علي حد تعبير «هنري لوس» - وإنما هو قرن اضمحلال الغرب، لأنه يكرس لثقافة واحدة هي «ثقافة النرجسية»، ولأن الغرب يركز علي مصالحه وإبراز ثقافته دون أن يجد صيغة تسمح بحضور التعدد الثقافي العالمي، وهذه الثقافة تنذر باضمحلاله، وقد عبر عن هذا «بول كيندي» في كتابه «قيام وسقوط القوي الكبري»، الذي قدم فيه نظرة ذات طابع تشاؤمي عن مصير الحضارة الأمريكية.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو كيف تناول المؤلف هذا الموضوع الصعب، والشائك، والذي تتفرع منه معظم قضايا الحضارة والكفر الغربي؟

لقد اختار المؤلف التناول التاريخي لدراسة الموضوع، وهذا ما يجعلنا نري أن الكتاب ينتمي إلي علم تاريخ الأفكار، لأنه يتتبع أصول فكرة الاضمحلال حتي عصرنا الحالي، وقد اختار المؤلف طريقة لعرض موضوعه تتسق مع رؤيته، ذلك لأن فكرة الاضمحلال لم تطرح بالمعني المعاصر إلا في القرن التاسع عشر، وبالتالي فإن البدايات الأولي تفهم الاضمحلال في إطار فهمها لدورة الزمان، وفهمها لمعني التقدم ولذلك فقد قسم المؤلف كتابه إلي ثلاثة أجزاء:

- الجزء الأول: عن لغات الاضمحلال، ذلك أن معني الاضمحلال لم يكن واحداً طوال التاريخ الحضاري، وإنما أخذ معان

**فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى**
المؤلف: **آرثر هيرمان**
المترجم: **طلعت الشايب**
تقديم: **رمضان بسطاويسى**
الناشر: **المجلس الاعلى للثقافة**
**المشروع القومى للترجمة**




متعددة، أبرزها فى تحليله للصور المختلفة التى عبرت عنها كتابات المفكرين فى الحضارة اليونانية عن الاضمحلال، فقدمت تصوراً عن طبيعة الاضمحلال وهل هو ميتافيزيقى، أو طبيعى، أو نظرية تفسر من خلالها ظهور الحضارات.

- **الجزء الثانى**: عن التنبؤ باضمحلال الغرب فى تطور الفكر الغربى فى وعيه بذاته.

- **الجزء الثالث**: عن سيادة اتجاهات التشاؤمية الثقافية حتى إننا نطالعها فى كل الأعمال الفنية والأدبية التى تنتقد الحياة المعاصرة، ونظرة الإنسان لها، حتى صارت التشاؤمية مكوناً من مكونات الحياة المعاصرة. وفى عرض المؤلف لمسيرة فكرة الاضمحلال لم يكن منحازاً لها، أو ناقداً لها، وقد يرجع هذا إلى طبيعة التخصص الأكاديمى الذى ينتمى إليه لأنه مؤرخ وليس فيلسوفاً ولا يطمح إلى تقديم نظرية خاصة به. وقد استطاع أن يسجل لنا ملامح الصورة التى يبدو عليها الفكر المعاصر، ولهذا فإنه يعرض لنا المواقف والرؤى فحسب، ولكن هذا لا يعنى أنه محايد، لأن اختياره لهذا الموضوع ينفى حياده، ويؤكد خوفه على مصير الحضارة الغربية التى يسود نموذجها الإنسانى فى الحياة الدولية، وأصبحت الحضارة الغربية هى صيغة التفاهم، ونموذجاً لقياس مدى تقدم المجتمعات على المستوى الاقتصادى والسياسى والعلمى.

وقد قدم لنا المؤلف «آرثر هيرمان» هذه الأجزاء الثلاثة من خلال اثنتى عشر فصلاً، ومقدمة وخاتمة. وبين فى المقدمة أن فكرة الاضمحلال هى هاجس عام يسود الثقافى المعاصرة حتى إن «آل جور» نائب الرئيس الأمريكى يقدم مشاركة حول الموضوع.

ويقدم فى الفصل الأول دراسة حول مفهوم مصطلح «الاضمحلال» وأصوله التاريخية، حتى تحول هذا المصطلح إلى أسطورة ثقافية قوية فى الفكر الغربى، فبين أن فكرة الاضمحلال تتم مناقشتها حين تقدم الحضارة نظرية ما عن طبيعة ومعنى الزمان لدينا، فهذه الفكرة مرتبطة بنقيضها وهو نظرية التقدم، فالاضمحلال والتقدم هما تعبير عن نظرية واحدة فى طبيعة الزمان، لأن الاضمحلال معناه أن كل شىء يتدهور كلما ابتعدنا عن الزمان الأصلى على النحو الذى قدمه «هيزيود» حيث يرى فى كتابه (الأعمال والأيام) أن الكون كله تحكمه عملية الاضمحلال متوالية بدءاً من عصر ذهبى حتى نصل لعصر حديدى، بينما نظرية التقدم ترى أننا نتطور من الأدنى إلى الأعلى. فالفرق بين النظريتين - الاضمحلال والتقدم - هو فرق فى الاتجاه ولكنهما تفسير لطبيعة الزمان، ويتساءل المؤلف لماذا يشيع إذن هذا الشعور بالاضمحلال فى جميع الثقافات؟، هل لأن هذا يعكس إحساس الإنسان بالزمان وبالتغير، لأنه فى مراحل حياته الأولى - الطفولة - لم يتمايز وعيه عن العالم الذى يعيش فيه؟ أو نتيجة للشعور بالتغيرات الجسدية من الطفولة إلى النضج والانهيار الحتمى للقدرات الجسمية والعقلية فى مرحلة الشيخوخة؟

ثم يتناول المؤلف ارتباط نشأة نظرية التقدم بنشأة مفهوم «الحضارة» حيث كانت الكلمة مرادفة لوجود حكومة منظمة للحياة الاجتماعية، ثم أصبحت تعنى الانتقال من مرحلة البدائية إلى مرحلة الرقى والتحضر. ويتبنى المؤلف المفهوم التاريخى للحضارة، بوصفها عملية تاريخية لها بداية ونهاية، نقلت المجتمع الإنسانى نقلة نوعية من البدائية أو الهمجية إلى شكل أفضل للحياة، ولم تتم هذه النقلة دفعة واحدة ولكن عبر مراحل أربع، حالة التجوال البدائى، ثم الاستقرار النسبى فى المجتمعات البدوية والرعوية ثم مرحلة الزراعة حيث ظهرت الملكية للأرض. ثم المرحلة التجارية. وهذا التطور جعل الإنسان يجد نفسه على اتصال مستمر بالبشر، وأصبح يستخدم وسائل أكثر تعقيداً لتحقيق منافع متبادلة. عرف الأسرة والأصدقاء، وأصبح مواطناً فى مؤسسة مشتركة يتعرف فيها على أفضل ما فى الإنسان، ويشتد فيها حضور الجانب العقلانى، وهذا يؤدى بدوره إلى تطور الفنون والعلوم والآداب والشعر. ولذلك يقوم «هيوم»: «كلما تقدمت هذه العلوم الراقية يصبح البشر أكثر اجتماعية». وأدى هذا إلى ظهور المجتمع المدنى الذى تميز عند مفكرى التنوير فى أربع سمات رئيسية:

- السلوك الراقى بوصفه أهم من القوانين لتدعيم أساس المجتمع الإنسانى، والأخلاق هنا مرتبطة بالعقلانية، ورقى السلوك يؤدى إلى التسامح بين البشر المختلفين فى أفكارهم السياسية والدينية وتقبل القيم الجوهرية للكائنات الأخرى.

- الأدب أو التهذيب وهو أكبر مما نطلق عليه «حسن السلوك» فهو

يكشف عن طبيعتنا العقلانية والاجتماعية.

- تبادل المنافع: وهو يؤدى إلى التقدم الإنسانى، ونمو التجارة وتبادل الخبرات.

- الاستقلال الذاتى فى السياسة والاقتصاد والثقافة.

كل هذا بين أن نظرية المجتمع المدنى ترى أن التاريخ يتكون من حركة عامة تتجه نحو رضاء تجارى وحضارى، ولذلك فإن فكرة التقدم لا يمكن فصلها عن فكرة الحضارة، وهى فكرة عكس الاضمحلال وتعتمد على أنه عندما تستنير العقول، فإن السلوك الإنسانى يصبح أكثر رقة، وتتقارب الأمم المتباعدة، وتزدهر التجارة بين أجزاء الكرة الأرضية، وأن العقل والصناعة سيتقدمان أكثر، وتختفى الشرور والأحقاد. ولكن هذه الصورة عن التقدم لم تكن بهذا القدر من التفاؤل، لأنه كان هناك الوعى بأن ذلك التحسن سيكون عملية تحولية وتراكمية، بمعنى أن كل مرحلة من مراحل التطور الحضارى فى هذه العملية تتطلب تدمير ما كان قبلها، أو نفيها بلغة «هيجل» الفلسفية، ولذلك تنطوى عملية التقدم أيضا على سلب أو نفى أو تجاوز المرحلة السابقة عليها، ولهذا فإن نهوض أوروبا الحديثة كان يتطلب تدمير سلفها القديم الفاسدلأن المجتمعات العظمى تصل إلى نقطة النهاية، وبعدها لابد أن يحل محلها شىء آخر، لأن ذلك يتم من خلال دورة نمو وتآكل ودمار.

يقدم المؤلف بعد ذلك التشاؤمية التاريخية كما تتمثل فى «رانكه» و«بوركهارت»، فهما اتجاه متشائم بخصوص المستقبل، لأنهما يريان أن الحاضر يقوم بعملية تفكيك منظمة لمنجزات الماضى الخلاق، حيث يعتقد كل منهما أن مهمة التاريخ هى تحليل وتأمل الماضى، لأن الماضى هو تجسيد لحالة التوازن التام. ولذلك فإن كل شىء ينهار إذا لم يصلح النظام نفسه على نحو ما. والتشاؤم يتحول هنا إلى جبرية، ويصبح الخيار الوحيد هو الاستسلام والانسحاب، وما يحدد حالة المجتمع عند «بوركهارت» هو حالة النظام الاجتماعى الأكبر: إذا كان فى حالة نمو وتطور أو كان قد وصل إلى نضج أكثر مما ينبغى فيؤدى هذا إلى تفسخ داخلى. الأمر الذى يميز نهاية النظام القديم وبداية نظام جديد، ويعتقد «بوركهارت» أن كل المجتمعات والحضارات عبارة عن توازن ديناميكى بين ثلاثة عناصر أو ثلاث قوى اجتماعية، اثنتان أخذهما من «رانكه» وهما الدين والدولة والثالثة هى الثقافة، أو ما يسميه التنوير: «نمط السلوك»، تلك العملية التى يتحول فيا النشاط التلقائى إلى فعل محسوب. وكل عنصر من العناصر السابقة يتبع مسار النمو والازدهار والانحلال. وعندما تتصادم العناصر الثلاثة تنتج عنها أزمات دورية، ولم يهتم «بوركهارت» بالأخلاق، فالمجتمعات والدول لديه موجودة لتحقق أهدافها ككيانات جماعية، وهى تقف بمعزل عن الأخلاق.

ثم يقوم المؤلف باستعراض نظرية الانحلال فى النتاج الثقافى، وهذه النظرية أصبحت موضوعاً للنقاش لدى السياسيين فى أواخر القرن التاسع عشر، واعترف الليبراليون أن التحولات الاجتماعية والاقتصادية للحضارة الحديثة لم تعد تمثل تقدماً بل العكس، ولا بد من التدخل من قبل العالم الحديث وسلطة الدولة للحد من التدهور.

## افول الغرب

فى الجزء الثانى من الكتاب يقدم المؤلف معالجة مختلفة عن الدراسات والنظريات التى تنبأت باضمحلال الغرب، ابتداء بنظرية المؤامرة، وانتهاء بالدراسات التى قدمها فلاسفة التاريخ التى يفسرون من خلالها اضمحلال الغرب. وقد بدأت هذه الدراسات بمحاولات أولى تقدم نقداً للحضارة الغربية الحديثة نجدها فى عمال «هنرى آدامز»، الذى انتقد كل أشكال الفساد فى الكونجرس والنظام السياسى والحياة الاقتصادية التى يرى أنها عبارة عن طبقتين: طبقة تسرق، وطبقة مسروق منها وقد أعلن خوفه وقلقه على المستقبل إذا استمر الوضع على ما هو عليه، ويمكن تغيير هذا بإعداد جيل جديد مزود بالعلم والقيم الجديدة التى توجه المجتمع نحو المستقبل. ويعود المؤلف إلى دوره كمؤرخ للحياة الأمريكية وتطورها، حتى كانت أزمة (١٨٩٣)، وظهور الدراسات التى تدرس عوامل الاضمحلال والانحلال فى المجتمع الأمريكى وهى دراسات تعتمد على النظرة العرقية، ولذلك يبدو الحل فى إعادة الزنوج الأمريكيين إلى إفريقيا والمحافظة على النقاء العرقى، وهذه النظرة العنصرية سادت الدراسات الأمريكية فى أواخر القرن التاسع عشر، ولم يقلب هذه النظرية سوى «دوبوا» الذى بين أن الملونين يتمتعون بقدرات عقلية إبداعية وأنها ليست وقفا على البيض، واستفاد من الاستشراق فى عرض نظريته.

ويقدم المؤلف تحليلا لفلسفة «شبنجلر» عن «أفول الغرب»، ويستعرض المناخ الثقافى والعلمى الذى كان متاحاً فى ذلك الوقت ليخلص إلى أن كتاب «أفول الغرب» لم يكن عملا أصيلاً، وإنما هو تلخيص للتشاؤمية التاريخية والسخط الثقافى الذى ظهر فى أعمال «نيتشة». واعتمد «شبنجلر» بشكل أساسى على تراث النقد الثقافى للحضارة الغربية، كما اعتمد على نظرة القرن التاسع عشر العضوية والتى مزجها بفلسفة «نيتشة»، فقد نظر للحضارة نظرة بيولوجية، وبالتالى فقد جعل مصير الحضارة هو نفس مصير الخلية الحية. وينتقل بعد ذلك إلى «توينبى»، وهو لم يكن فيلسوفاً ولكن مؤرخاً كتب تاريخ البشرية كله من مصر القديمة حتى العصر الحالى، وحاول أن يعرف السبب الذى يؤدى إلى زوال الحضارات واندثارها، وكتب مشروعه متأثرا بالمناخ الثقافى حيث نشر «ماثيو آرنولد» كتاب:«الثقافة والفوضى»، و«ت. س. إليوت» وقصائده التى تعبر عن أزمة الغرب الثقافية، ونبذ منظور المركزية الأوروبية الذى كان يضع الحضارة

الأوروبية فى مركز عملية التقدم الإنسانى، وقدم نقدا لمعظم النظريات السابقة التى تفسر التاريخ وعوامل التدهور فى أى حضارة، وقدم نظريته: «التحدى والاستجابة» حيث يرى أن جميع الحضارات الكبرى تحركت بلا وعى نحو هدف واحد هو «تقرير المصير» وهو مفهوم ثقافى واجتماعى أكثر منه سياسى، ويعنى أن حضارة ما تحقق هوية فريدة واعية بذاتها، من خلال شعور أفراد هذه الحضارة بالهوية والهدف، واعين بالكيان الكلى. وتقرير المصير هو نتاج وثوب روحى يحرك كل حضارة من خلال التحديات التى تواجهها إلى استجابة وإلى تحد أبعد، هذا ما يشكل اتجاه الحضارة ككل. ويرى «توينبى» أننا نعيش فى ظل علامات سقوط الحضارة، والسبب يرجع إلى أن الأفكار الأخلاقية التى كانت الحضارة تقوم عليها أصبحت هائمة فى العالم يضربها الفقر. وقد استمد «توينبى» نظريته من الفكر الصينى عن «الين» و«اليانج» وفسر بها نشأة الحياة وتطورها، واعتمد على منظور أخلاقى مسيحى فى رؤيته لمصير الحضارة الغربية.

وفى الجزء الثالث الذى يطلق عليه المؤلف: «انتصار التشاؤمية الثقافية» يعرض الشخصية النقدية التى تتمثل فى «مدرسة فرانكفورت»، التى قدمت نموذجاً جديداً فى النقد الثقافى، وكان سؤالها الرئيسى لماذا ينتهى الغرب؟ واستعرض إجابات «تيودور أدورنو» و«ماكس هوركهايمر»، و«فرانز نيومان» و«اريك فروم» و«هربرت ماركيوز». وهذه الاجابات لم تكن تقليدية، لأنها تغاضت عن الماركسية القديمة فى التقدم والعقلانية العلمية، ولأنهم اعتمدوا تحليلاتهم على فكر «فرويد» و«نيتشة» وكلاهما يبرز الآثار المشوهة التى تتكبدها الإنسانية فى مقابل انتصاراتها التكنوقراطية.

## التعددية الثقافية

ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الفلسفة الفرنسية ليتحدث عن التشاؤمية الثقافية كما تمثلت فى ثلاثة مفكرين هم «سارتر» و«ميشيل فوكو» و«فرانز فانون»، فقدم الأصول الفكرية لفلسفتهم التى تتمثل فى «هنرى برجسون»، و«ألكسندر كوجيف»، و«مارتن هيدجر».

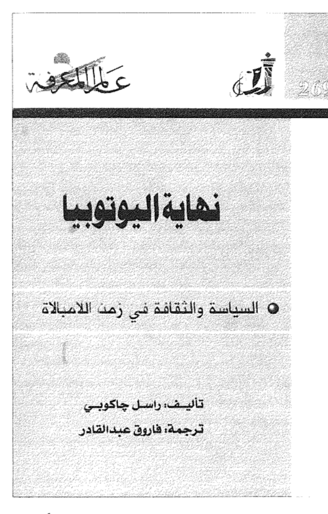
ويتوقف فى نهاية الكتاب عند موجة التعددية الثقافية والتشاؤمية البيئية، والفلسفات الجديدة التى تؤكد اضمحلال الغرب. ويتبين لنا خلال هذا العرض لتاريخ فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى، أن المؤلف يؤرخ للأحداث الكبرى فى الغرب وما صاحبها من فلسفات مردداً النقد الثقافى للحضارة الغربية، حتى تحول الكتاب إلى موسوعة لهذا الفكر الغربى وتياراته البارزة فى فلسفة التاريخ حول الاضمحلال والتقدم. وقد عرض لصيغتين من صيغ التشاؤم، وهما التشاؤم التاريخى، والتشاؤم الثقافى. المتشاؤم التاريخى يرى مزايا الحضارة الغربية واقعة تحت هجوم شرس ومدمر، ولا تستطيع التغلب عليها، بينما المتشائم الثقافى يزعم أن ما يتهدد الحضارة الغربية ينبع من داخلها ومن نظامها السياسى والاجتماعى والثقافى. والمتشائم التاريخى يرى أن مجتمعه على وشك أن يدمر نفسه، بينما المتشائم الثقافى يرى أن الغرب يستحق التدمير لكى تولد حضارة جديدة من الرماد.

لقد استعرض المؤلف (كما يظهر من البليوجرافيا) كل الأسماء البارزة فى تاريخ الفكر الغربى لكى يوضح مسار الفكر الأوروبى فى التعرف على أزمته الداخلية، لكنه لم يقدم رؤية جديدة خاصة به سوى هذه المعالجة التى تتضمن بعدين رئيسيين فى آن واحد، الأول رسم صورة لفكرة الاضمحلال فى تاريخ الفكر الغربى، والثانى استعراضه للتاريخ الذاتى الثقافى للغرب فى ترابطه العضوى، فهو كل تاريخى غير منفصل الارتباط. ويعترف المؤلف صراحة فى خاتمة الكتاب بأن توقع مستقبل الغرب وأمريكا هى مشكلة لا حل لها، ولا يمكن إصلاح المجتمع الغربى إلا باصلاح جذرى شامل للمجتمع والثقافة ككل. ورغم التشاؤمية الظاهرة فى كثير من الاتجاهات إلا أنها صنعت أكثر من مجرد توازن مضاد للتفاؤل الساذج بشأن المستقبل، والتشاؤم والتفاؤل وجهان نقيضان للفكر الذى يهتم بمستقبل الغرب.

**هذا الكتاب يجعل القارئ يتعرف عن قرب على الاتجاهات المعاصرة مثل الايوجينيا (تحسين السلالات) والعنصرية والتشاؤمية العرقية والفاشية والحداثة والتعددية الثقافية والنسوية، رغم أن المؤلف يرى أن كل هذه الاتجاهات تنتمى للقرن الماضى ولا تنتمى لعالمنا الحاضر، لأن هؤلاء الذين تحدثوا باسم هذه الاتجاهات هم نتاج نظرة للمجتمع تشكلت ملامحها فى القرن التاسع عشر، وهذا يعنى أن هناك اتجاهات كامنة داخل المجتمع الغربى نبعت من خلال القرن العشرين، لكننا لا ندرى عنها شيئاً مثل بيان مفجر القنبلة الذى عثر عليه البوليس بعد موته، وهذا يعنى كذلك أن الفكر الغربى المعاصر لا يزال أسير رؤيات سابقة، وأن الإبداع الأدبى والفنى يكشف عن الخطابات الفلسفية فى ا لغرب الآن، ذلك الإبداع يمكن أن يعبر عن المفاهيم والحالات التى لم يستقر بعد، أو لم يتم التعرف عليها.**

# نهاية اليوتوبيا

في فجر قرن آخر جديد، كتب صامويل كولريدج إلى صديقه ووردزورث، قبل مائتي عام، في ١٧٩٩، يقترح عليه أن ينهض لمقاومة حال التبرم والنزعة السلبية السائدة: «أريد منك أن تكتب قصيدة من الشعرالمرسل موجهة لهؤلاء الذين تخلوا. نتيجة الاخفاق الكامل للثورة الفرنسية، عن أي امل في مستقبل أفضل للإنسانية. وغرقوا تماماً في أنانية ابيقورية، يخفونها تحت أقنعة العناوين الناعمة». وبحس ساخر، ولغة مشرقة، وحجج لا تنفد، ونزعة مثالية حالمة. يضطلع «راسل جاكوبي» بهذه المهمة. في كتاب أهم ما يميزه هو طابعه السجالي، الذي يتتبع انهيار الرؤيات والطموحات الثقافية خلال القرن العشرين. والطابع السجالي لهذا الكتاب يبرز بوضوح إذا أخذنا في الاعتبار أن مؤلفه راسل جاكوبي ـ أستاذ التاريخ بجامعة كاليفورنيا ـ يكتب من موقع اليساري، في عالم يخبو فيه اليسار، ويهرول مؤيدوه السابقون إلى الجانب الآخر في سباق حماسي. حتى ليغدو المستمسك بيساريته كالقابض على الجمر. ومن هذا الموقع يضطلع راسل جاكوبي بدور مزدوج: فهو من جهة يسدد ضرباته الهجومية تجاه اليمين الليبرالي فيناقشه ويفكك مقولاته ودعاواه التي روج لها مفكرو الليبرالية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، والانتصار الساحق للرأسمالية. ومن جهة أخرى يشن هجوما مضادا على اليساريين السابقين: فهو يرى اليسار يتقلص في كل مكان ينكمش، ليس على المستوى السياسي وحده، بل وبشكل أكثر حسما على المستوى الثقافي، ولكي يتجنب امعان النظر في الهزيمة أصبح اليسار اليوم، بدرجة كبيرة، يتحدث بلغة ليبرالية: مصطلحات التعدد والحقوق، في الوقت ذاته يعاني الليبراليون، المجردون من جناح يساري، سقم الخيال وضعف الإرادة. ويتصور الراديكاليون واليساريون مجتمعا معدلا يتيح قضمة كبرى من الفطيرة لمزيد من الزبائن، لقد تحولوا إلى نفعيين وليبراليين واحتفاليين. يوما ما نبذ اليسار السوق من حيث هو استغلالي، هو اليوم يحتفل بها من حيث هي ثورية. يوما ما احتفى اليسار بالمثقفين المستقلين من حيث هم شجعان، وهو اليوم يهزأ بهم من حيث هم نخبويون. يوما ما رفض اليسارالتعددية من حيث أنها سطحية، وهو اليوم يقدسها من حيث أنها عميقة المضمون. اننا شهود ليس فقط على هزيمة اليسار، بل على تحوله، بل ربما انقلابه من النقيض إلى النقيض برأي المؤلف. وربما لم تمت الاشتراكية، لكن الثقة في امكان قيام مجتمع جديد ومختلف هي التي ماتت وبدل تمجيد فكرة راديكالية عن مجتمع جديد، تراجع اليسار ـ على نحو لا سبيل إلى تجنبه ـ إلى أفكار أصغر، تهدف إلى توسيع قاعدة البدائل المتاحة داخل المجتمع القائم. والمشكلة كما يراها راسل جاكوبي هي ان الليبرالية قد باخت وابتذلت لان اليسار الذي أبقى عليها مخلصة قد اختفى أو تحول إلى الليبرالية. إن اليسار كان يشكل العمود الفقري




نهاية اليوتوبيا
تأليف: راسل جاكوبي
ترجمة: فاروق عبدالقادر
الناشر: سلسلة عالم المعرفة
الكويت. مايو ٢٠٠١

الليبرالى. وحيث تبخر اليسار وهن العمود الفقرى. أن احداث العام ١٩٨٩ تمثل تحولا حاسماً فى روح العصر، لقد مضى التاريخ فى خطوط متعرجة، وليس ثمة درس مستفاد. لكن الواضح أن الراديكالية - والروح اليوتوبية التي تغذيها - لم تعد قوة سياسية أو حتى ثقافية، أساسية، وليس لهذا الأمر علاقة بسيطة بأنصارها اليساريين. ان حيوية الليبرالية تستند إلى جناحها اليسارى، الذى يقوم بدور المهماز والناقد. وحيث يتخلى اليسار عن رؤية ما، تفقد الليبرالية مغزاها.

## الإنتفاضات الفلسفية

بفضل الثورات العلمية والصناعية والانتفاضات الفلسفية. أتاح القرن التاسع عشر قيام اليوتوبيات وازدهارها.. وعلى العكس. أثار القرن العشرون رياحاً مضادة ليوتوبيا.. فمنذ بداية القرن. مع كتاب كارل كراوس «الأيام الأخيرة للنوع البشرى» وكتاب اشبنجلر «انهيار الغرب» تحول المزاج إلى النقوض والسقوط، واليوتوبيات التى تحدثت إلى هذا القرن كانت يوتوبيات فاسدة Dystopias مثل عمل زامياتين «نحت» وعمل هكسلى «عالم جديد شجاع» وعمل أورويل «١٩٨٤» وكلها تصور عالماً من السيطرة والهيمنة. بطبيعة الحال، لم يكن القرن العشرون حكاية متصلة لانهيار الرؤية اليوتوبية، فعند قيام الثورة الروسية، وفى العشرينات حول السورياليين ثم مرة ثانية فى الستينيات توهجت الأفكار اليوتوبية ثم انطفأت، على أى حال اليوم أصبح الجميع واقعيين، وأصبحت الأفكار الهادية كلها سياسات وبرامج محددة لعلاج أدواء محددة. وبرغم استمرار الدراسات البحثية عن اليوتوبية. إلا أن الروح اليوتوبية ميتة أو مفتقدة فى كل أرجاء الأرض. على أن كل اليوتوبيات لم تتلاش. جماعات المتعلقين بالعصر الألفى السعيد والمخلصون للقصص العلمية. وقلة من علماء البيئة، مازالوا يحتفظون برؤيات يوتوبية. وبين بقايا اليوتوبيين اليوم فإن أكثرهم دلالة، بلا جدال، هم «المستقبليون» أى أولئك الذين يصورون رؤياتهم للمستقبل التى تعتمد اعتماداً اساسيا على التقدم التكنولوجى. هم يوتوبيون حيث إيمانهم بأن مجتمعا شديد الاختلاف، فائق الامتياز، هو أمر ممكن. بل هو وشيك إنهم يتصورون حضارة صناعية جديدة تقوم على وجود متحول. المستقبليون إذن فى عصر معاد لليوتوبيا.

لقد حاول يوتوبيو القرن العشرين من السوريا لبين فى العشرينات إلى المثقفين المتمردين فى الستينات أن يزودوا هذه الطاقات بوجود جديد، وإخلاصهم للخيال جعلهم بعيدين عن اليساريين التقليديين الذين كانوا يخططون لمطابخ ومغاسل مركزية. كتب اندريه بريتون فى البيان الأول للسوريالية: «أن الانحطاط بالخيال إلى حالة العبودية هو خيانة لكل معانى العدالة المطلقة داخل الذات. الخيال وحده هو ما يقدم لى شيئاً من التلميح بما يمكن أن يكون..» على جدران باريس ١٩٦٨: «كل السلطة للخيال» كان هذا تعبيراً عن الدافع اليوتوبى وقد صفى من خلال مصافى السورياليين وأصحاب المواقف. وطوال الستينات كان الاحتفاء بالمخدرات والأحلام والخيال محاولة لتفجير واقع خانق وتحويله إلى فتات. فما الذى تحقق؟ إن السجل مختلط كما يرى راسل جاكوبى ولا يمكن مناقشته بايجاز. فى صف الايجابيات يمكن اثبات قائمة بكثير من الانجازات السياسية والثقافية الدائمة. وعلى أى حال، انتهت اللحظة اليوتوبية دون أن تخلف أثراً. على أنه فى زمن التخلى السياسى والاجهاد السياسى، تبقى الروح اليوتوبية ضرورة أكثر من أى زمن آخر. إنها لا تستدعى السجون ولا البرامج. بل فكرة عن الاخاء الإنسانى والسعادة. «هناك شيء مفتقد»، اقتبس ارنست بلوخ هذه العبارة عن «ماهوجنى» لبرتولد بريخت اشارة إلى الدافع اليوتوبى. هناك شيء مفتقد، ثمة ضوء قد انسحب. إن عالماً جرد من الحدس والتوقع يصبح كئيبا بارداً. ما الذى يمكن عمله؟ يوجه المؤلف السؤال إلى كل النقاد الذين يصرون على «العملية» المعادية لليوتوبية. لا شيء يمكن عمله، على أن هذا لا يعنى أنه لا شىء يمكن التفكير فيه أو تخيله أو الحلم به، على النقيض، فإن جهد تصور امكانات أخرى للحياة والمجتمع يظل ملحاً، ويمثل الشرط المسبق الأساسى لعمل شىء. يجب علينا كما يقول ادرنو «أن نتأمل كل الأشياء فيمكن أن تبدى ذواتها من موقع الانعتاق والتحرر..» وهذا يعنى رؤية العالم» كما سيبدو، يوما ما، فى ضوء المخلص المنتظر أن ذلك اليوم يبدو أبعد منه فى أى وقت مضى. هل هذا صحيح؟ إن التاريخ يخادع حتى أكثر طلابه جدا واجتهادا. لم يستبق أحد هذا الموت السريع للنظام السوفيتى فى ١٩٨٩، حتى دارسوه المجتهدون كانوا يعتقدون أن امبراطوريته المميتة تلك ستبقى خمسين سنة أخرى. وقد تفجرت سنوات الستينات دون أى إشارة مسبقة، فمعظم المراقبين كانوا قد وصموا سنوات الخمسينات بأنها عصر التماثل واللا مبالاة، وتوقعوا المزيد فى الاتجاه نفسه. فمن يستطيع القول بأن المستقبل يخفى مفاجأة مماثلة؟

**محمود حامد**

# التفكير الإبداعي وحرب أكتوبر

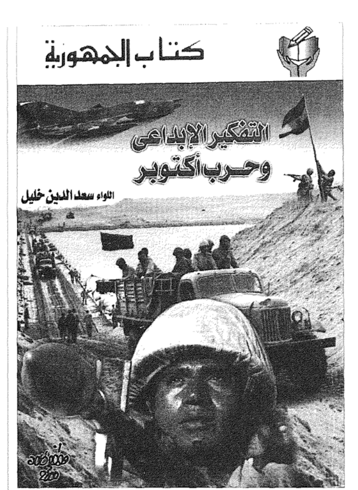
**الأحداث الكبيرة المفرحة والمؤسفة تمثل دائماً نقطة انطلاق للنظر إلي الواقع بعيون جديدة والبحث عن حلول غير مسبوقة والتوصل إلي الجذور العميقة للمشكلات ومراجعة الافتراضات التي يقوم عليها تفكيرنا وهذا ما يصفه الخبراء بالإبداع الفكري الذي تجلي في تاريخنا المصري كثيراً ولكن يبقي تجليه الأكبر - والأبرز - في حرب أكتوبر التي شهدت نصراً - لم يكن ليتحقق - إلا بالتفكير الإبداعي ولذلك يؤكد اللواء سعد الدين خليل أن من يصف حرب أكتوبر بأنها عملية عسكرية عبقرية وكفي فإنه في الحقيقة يريد حرماننا من جوهرها لكونها إنجازا هائلا غير مسبوق في التاريخ الحديث حققته القوات المسلحة المصرية الباسلة بالتخطيط السليم والإعداد العلمي القائم علي التفكير الإبداعي لحل المشكلات والعقبات التي واجهت التخطيط والتنفيذ.**

ولأن الأحداث الكبري تكشف عن أسرارها مع مرور الزمن بتفاعلها مع العقول لتوضح خلفيات الصراع الحضاري، يأتي هذا الكتاب تعبيراً- غير نمطي - عن حقيقة الصراع، فإذا كان التفكير الإبداعي - كما يقول علماء الإجتماع. هو ذلك النوع من الفكير الذي يتسم بحساسية فائقة لادراك المشكلات وبقدرة كبيرة علي تحليلها وتقييمها وإدراك نواحي النقص والقصور فيها لابتكار أفكار تتسم بالتميز والتفرد والجدة والسهولة والمرونة واعتماده علي مقدرة «المخطط التخيلية» في إنشاء وتركيب وبناء علاقات جديدة وتفسيرات متميزة لمعطيات الأزمة وآليات حلها فهذا ما حدث في حرب أكتوبر تحديداً فقد بدأت الحرب من رحم «الهزيمة» عندما تفرغت أجهزة الدولة لدراسة وتحديد أوجه القصور في نكسة ٦٧ ووضع الحلول الممكنة لتحقيق النصر وهو ما استلزم - من الجميع - اللجوء للعلم والتخلص من الفكر الروتيني والنمطي وإفساح المجال لانطلاق القدرات الكامنة في العقلية العسكرية المصرية للإبداع والابتكار وقد تجسدت هذه الابتكارات في آليات مواجهة المشاكل الفنية في عبور القناة والتغلب علي الساتر الترابي وخط بارليف وتحديد أفضل توقيت لبدء الحرب يحقق المفاجأة الاستراتيجية والتعبوية والتكتيكية.

يقول نابليون «أن العالم سلطتان لا سلطة واحدة وهما الذهن والسيف ولكن السيف لا يلبث - مع الزمن - أن يهزمه الذهن وتبدو هذه المقولة الأصلح كشعار للتخطيط الإبداعي للحرب الذي سار في خمسة اتجاهات رئيسية - كما يؤكد المشير الجمسي - هي إعداد القوات المسلحة وتطويرها وتهيئة الاقتصاد القومي للصراع وإعداد الشعب للحرب في المجالات الفنية والعملية والعسكرية والمعنوية والدفاع الشعبي، وإعداد أراضي الدولة كمسرح للعمليات واخيراً توجيه السياسة الخارجية بما يتلاءم مع أهداف الحرب باعتبارها - الحرب - عملاً سياسياً. وقد تطلب العمل علي المحاور الخمسة إعداد قاعدة بيانات توفر المرونة اللازمة لإعداد الخطط التبادلية وإدارة العمليات وقد علق وزير خارجية الولايات المتحدة هنري كيسنجر فور إبلاغه بالهجوم المصري بقوله: «إن جوهر الخلاف بين حسابات مصر وبين حسابات إسرائيل وأمريكا إننا أهملنا قدرات الإنسان المصري بينما اعطوناهم حقنا كاملا من الدراسة بلا تهوين أو تهويل!.

إذا كانت حرب أكتوبر حالة من التفكير الإبداعي بشكل خاص إلا أن التاريخ سيقف كثيراً - كما قال السادات - أمام نقاط بعينها شكلت الفواصل الرئيسية لملحمة الانتصار ابرزها تطوير السلاح المصري - المحدود وقتها - مع لنشات البحرية المصرية والصواريخ المضادة للدبابات وتشكيلات القوات الجوية المصرية، وعبور الساتر الترابي وتحديد توقيت وتاريخ بدء الحرب وقد علق المشير أحمد إسماعيل علي دراسات تحديد يوم الهجوم بأنها عمل علمي رفيع المستوي سوف يأخذ حقه من التقدير كنموذج للبحث العلمي والفكر الإبداعي في تحقيق المفاجأة وتنفيذ خطة الخداع وهو ما حدث بالفعل إذ أعدت اللجنة العسكرية في الكونجرس الأمريكي تقريرا اعترفت فيه بأن مصر شلت فاعلية نظام التعبئة العامة الإسرائيلية بعنصر المفاجأة وبخطة الخداع الاستراتيجي والتخطيط للحرب علي الجبهة المصرية والجبهة السورية في وقت واحد، فقد تعرضت إسرائيل - كدولة - لمفاجأة استراتيجية كاملة أفقدتها الثقة في جيشها - الذي لا يقهر وفي الموساد - الذي يعرف كل شيء وأن قصة الضباب التي أطلقها السادات كانت حقيقية بمعني أن مصر استطاعت أن تصيب إسرائيل بعمي الضباب السياسي والعسكري!.

وقد قدم الكتاب عبر فصوله الأربعة رحلة مليئة بالذكريات عن قصة النصر بدأت بدراسة جادة عن الجانب المعرفي للتفكير الإبداعي وانتهت بدراسة عن معوقات التفكير الإبداعي وأهمية رعاية وتشجيع الموهوبين وما بينهما كانت الدراسات التطبيقية علي إعداد الدولة للحرب وإعداد المقاتل وحل المشكلات الفنية لمراحل القتال وآليات الخداع وهو في هذه الرحلة يمثل رؤية شاهد عيان علي إنجاز قادر علي الصمود للبحث والتحليل لعقود قادمة!




التفكير الإبداعى وحرب أكتوبر
تأليف: سعد الدين خليل
الناشر: دار التحرير ـ كتاب الجمهورية

# الضحايا الأنصع حقا

هذا الكتاب يمزق المظهر «السلامى» الذى بدا فى السنوات القليلة الماضية مميزا لشريحة من المؤرخين الإسرائيليين عرفوا بوصف «المؤرخون الجدد». فالمؤلف (بنى موريس) هو أحد أهم هؤلاء المؤرخين إن لم يكن أولهم ريادية فى حقل المراجعات التاريخية الإسرائيلية، يضاف إليه إيلان بابيه وآفى شلايم وتوم سيغف، وجميعهم انتجوا دراسات حديثة مهمة فى إعادة النظر فى التاريخ الإسرائيلى. وموريس تحديداً هو عمليا من أوائل من نفضوا الغبار عن المقولات الإسرائيلية التقليدية ونقضها، خاصة فى شأن أسباب اللجوء الفلسطينى إبان حرب عام ١٩٤٨. وفى كتابه الشهير «ولادة مسألة اللاجئين الفلسطينين» (١٩٨٨)، دحض مقولات الدعاية الصهيونية التى كانت ولا تزال تدعى بأن الفلسطينيين تركوا أرضهم بمحض إرادتهم وانصياعا لنداءات الحكام العرب آنذاك لهم بمغادرة فلسطين ريثما يتم تحريرها.

ورغم أن عدداً من المؤرخين الغربيين المحايدين - حتى لا نذكر المؤرخين العرب أنفسهم - كان قد فند هذه المقولات (انظر كتاب مايكل بالونبو «النكبة الفلسطينية»، إصدرات فيبر أند فيبر سنة ١٩٨٧)، إلا أن موريس، ثم بقية المؤرخين الإسرائيليين الجدد، كانوا أول من اقتنع بخواء الادعاء الصهونى ذلك وأثبت «مسؤولية إسرائيل الجزئية» عن اللجوء الفلسطينى. والبعض يرى فى كتاب موريس عن اللاجئين البداية الحقيقية لبروز مدرسة «المؤرخون الجدد». غير أنه من الضرورى القول هنا بأن هؤلاء المؤرخين يختلفون فى «عمق» المراجعات التى يقومون بها، وفى «مدى» النقد الذى يوجهونه لإسرائيل.

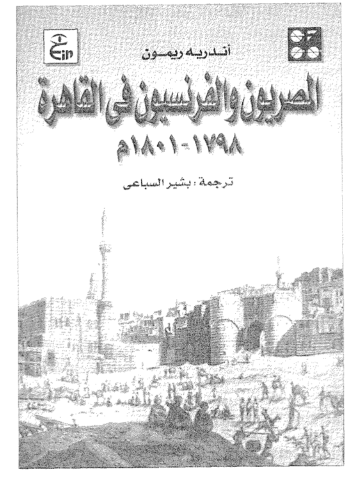
**الضحايا الأنصع حقا :**
**تأريخ الصراع الصهيونى العربى**
تأليف: بنى موريس

# المصريون و الفرنسيون فى القاهرة

تبدو الدهشة منذ الوهلة الأولي لمطالعة كتاب المستشرق الفرنسي الكبير «أندريه ريمون»: (المصريون والفرنسيون في القاهرة) والذي أصدره عام ١٩٩٧ وقام بترجمته هذا العام إلي العربية الكاتب بشير السباعي وللدهشة أسباب عديدة أولها تقييمه لشخصية المؤرخ المصري الكبير عبدالرحمن الجبرتي والذي يكاد يكون المصدر الوحيد لتأريخ وقائع الحملة الفرنسية علي مصر في الفترة من ١٧٩٩ ـ ١٨٠١ في حولياته المشهورة: عجائب الآثار في التراجم والأخبار! حيث يجده شخصية قاهرية برجوازية بعيدة عن الرعية وسواد الشعب وبالتالي فإذا كانت النخبة (خاصة نخبة المشايخ تظهر ظهوراً قوياً عند الجبرتي فإن جمهرة السكان لا تظهر إلا من آن لآخر ككتلة بمناسبة الأزمات وغالباً ما يتم الحكم علي تدخلها بقسوة! وهكذا يري أندريه ريمون أن مصدره الوحيد ـ من وجهة النظر المحلية أو المصرية ـ قد تخلي عن الموضوعية نتيجة لوضعه الطبقي الميسور والذي جعله بالضرورة بعيداً عن طبقات الشعب الدنيا بل ويتمني أندريه ريمون أن يكون هناك رواية أخري كان يمكن أن يكتبها إنسان أقل ثقافة وأقل ثراء بالمال والتحيزات!! وكتاب أندريه ريمون (المصريون والفرنسيون في القاهرة) ورقة جديدة في ملف الحملة الفرنسية الضخم فلم تحظ فترة تاريخية مرت علي مصر ولم تتعد الثلاث سنوات (وهو الوجود الفعلي للحملة الفرنسية علي مصر) كما حظيت تلك الفترة وتناولتها أقلام فرنسية ومصرية عديدة نذكر منها علي سبيل المثال: (مذكرات ضابط فرنسي في الحملة الفرنسية) (بونابرت في مصر) (الجبرتي ونابليون.. دراسة مقارنة) (مصر.. ولع فرنسي) وغيرها كثير ولكن نعود إلي كتاب أندريه ريمون فنجده يأتي بزاوية جديدة فالجميع يرون في الحملة الفرنسية مرحلة فاصلة والتقاء بين الشرق والغرب في مرحلة ملتبسة من تاريخ مصر التي عانت قبل قدوم الحملة الفرنسية من استبداد الحكم العثماني زهاء ثلاثة قرون كاملة استنفدت موارد البلاد وخيرها. ولكن أندريه ريمون يتناول جزئية صغيرة وخطيرة في آن واحد وهي طبقة الشعب المعدمة أوالمصريون المحليون وكيف استقبلوا الغازي الأجنبي ولماذا تمسكوا بالحكم العثماني رغم سطوته واستبداده باعتباره رمزاً إسلاميا يجب الاحتماء به ضد هذا الغازي المسيحي الغريب عن دينهم. وهو ما أصاب أندريه ريمون نفسه بالدهشة وجعلته يفسر استقبالهم بعدم اكتراث للبيان الذي نشره «بونابرت» في الإسكندرية في الأول من يوليو/ تموز ١٧٩٨ ففي الواقع أن زي وعادات وتصرفات العسكر العثمانيين عند وصولهم القاهرة مع الفاتح العثماني سليم الأول في عام ١٥١٧ كلما كفت عن أن تبدو فـ نظر سكان القاهرة أقل غرابة ومن نواح كثيرة أقل إزعاجاً من زي وعادات وتصرفات الجنود الجمهوريين (الفرنسيين) إلا أنه بالرغم من غرابة العثمانيين عن مصر فقد كانوا مسلمين وكانت ثقافتهم التركية مألوفة للمصريين لأنها كانت ثقافة حكامهم المماليك واشهار مجيئهم وتوليهم الذي أعلن في مساجد القاهرة في ٢٣ يناير ١٥١٧ كان بشكل واضح مفهوما أكثر وكان له صدي أكثر إقناعا ثم أن النظام العثماني الذي سوف تحيا فيه مصر قد نشأ في عام ١٥١٧ ليستقر لأمد طويل جداً (ثلاثة قرون) وهو ما لا يملك نظراً له الفاصل الزمني القصير (ثلاثة أعوام الذى مثله الاحتلال الفرنسي) يعرض أندريه ريمون لحال المصريين البسطاء قبل مجيء الحملة الفرنسية فيجدهم في أسفل السلم الاجتماعي القاهري فلا يبرز منهم أحد اللهم إلا طبقة العلماء والمشايخ وهؤلاء لعبوا دور الوسيط التاريخي بين الحكام والرعية ولم يسقط عنهم هذا الدور بمجيء الحملة الفرنسية علي العكس تماما بل ظهر أكثر وضوحاً واهتماماً من جانب الفرنسيين أنفسهم فقد كان المجتمع المصري قبل مجيء الحملة الفرنسية منظماً وفقا للمبدأ التقليدي المتمثل في الفصل بين نخبة حاكمة أجنبية الأصول ومحكومين أهليين وقد احتكرت المؤسسة المسيطرة الوظائف السياسية والعسكرية أما الرعية فكان شأنها الانكباب علي النشاطات الاقتصادية، الزراعية والحرفية والتجارية وكان رجال الدين والمعرفة (العلماء) يشكلون نوعاً من الجسر بين العنصرين الأساسيين للمجتمع.

## تمرد ١٧٩٨

يقف أندريه ريمون طويلاً أمام أول تمرد للقاهريين البسطاء والذى تفجر صبيحة يوم الأحد ٢١ أكتوبر ١٧٩٨ نتيجة بدء تطبيق الضريبة علي العقارات مع إرسال لجنة مكونة من أربعة من مهندسي البلد لتصنيف المباني بالإضافة إلي قوة حراسة من جنديين فرنسيين وجنديين وتركيين وقد وجد السكان أن الضريبة فادحة وكان يتعين دفع نصفها دون تأخير علي أن يتم دفع الباقي في غضون ستة أشهر. ويندهش أندريه ريمون من موقف الجبرتي (وهو أيضاً موقف أعضاء الديوان من المشايخ والعلماء الذي كونه بونابرت فور وصوله إلي مصر، بل يجده أكثر تعقيدا فهو يشير إلي أن العقلاء الذين يضعهم في مواجهة ذوي العقول القاصرة قد لاحظوا أن هذه الضريبة أخف من الضرائب السابقة ويمكن تحملها لكن المعارضين بدأوا يهتاجون ويفكرون في التمرد والحال أن عددا معينا من العلماء مستفيدون علي ما يبدو من المنبر الذي يتيحه لهم خطبة الجمعة قد شجعوا الناس علي الثورة وعلي قتل الفرنسيين الذين غلبوهم: (يعظهم بالوعظ المبين فيقول: وجب عليكم الجهاد يا مسلمين كيف ترضون لأنفسكم يا أحرار بدفع الجزية للكفار أما عندكم نخوة أما بلغتكم دعوة؟) ولكن الجبرتي يعلق على هذا الجهاد المشروع بتشاؤم قائلا: (نسي المغرور وهنا يقصد المتمرد القاهري البسيط) أنه في قبضتهم مأسور وأنهم مالكو القلعة والأسوار والتلول العالية ومحصنين الجميع بآلات الحرب المنيع من




المصريون والفرنسيون فى القاهرة
المؤلف: أندريه ريمون
المترجم: بشير السباعى
الناشر: دار عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية
المركز الثقافى الفرنسى

مدافع على عربات ومكاحل وقرابينات وبنيات) وهكذا يجد الجبرتى فى تمرد ١٧٩٨ أنه نشب بدفع من غوغاء القاهرة دون رئيس يسوسهم ولا قائد يقودهم وإذا كان لا شك هناك فى الأصل الخصائص الشعبية للحركة فإن تحليل كاتب الحوليات لا يبدو دقيقاً فيفسر آندريه ريمون حركة التمرد بانها شعبية أصيلة ولكن المشايخ الكبار الذين كان أشهرهم أعضاء فى الديوان الذى أقامه الفرنسيون لم يلعبوا أى دور فى تدشينها ولا فى تصورها بعد ذلك: وموقفهم المتحفظ يتماشى تماماً مع ملاحظات الجبرتى السابقة ولم يغب عن الفرنسيين الاشارة إلى ذلك الموقف بعد الحدث وإن كان بشيء من المبالغة فسوف تكتب «الكورييه دو ليجيبت» أن المشايخ أعضاء ديوان القاهرة «وضعوا أنفسهم بين أيدى الفرنسيين حيث اجتمعوا لدى الجنرال منذ بدء التمرد وقد وضعوا أنفسهم رهن إشارة الجنرال فيما يتعلق بالمواقف التى رأى أنها مناسبة وقدموا جميع المعلومات التى طلب إليهم تقديمها». ولعلنا نختلف فى الرأى مع آندريه ريمون فى تقييمه لتمرد القاهرة ١٧٩٨ لأنه يجرد الجبرتى ومن معه من العلماء من أى شعور وطنى تجاه مقاومة الغازى الفرنسى وهذه ليست الحقيقة التاريخية الكاملة بل على العكس فإن عددا معينا من المشايخ ربما يكونون فى المرتبة الثانية كانوا نشيطين فى الحركة وقد دفع خمسة من بينهم أرواحهم ثمنا لذلك بعد سحق التمرد كما أن الجبرتى قد كرمهم بتكريس تراجملهم حتى وإن كانت قصيرة وناقدة لكن يكفى أنه ذكرهم أيضا مشايخ الديوان لم يختلف دورهم فى التمرد عن دورهم التقليدى والتاريخى الثابت فى إقامة وساطة بين المتمردين والفرنسيين ومن قبل بين الرعية والحكام العثمانيين فهم لم يفهموا لأنفسهم دوراً تاريخاً آخر يعلبوة وهو أيضا لا ينفى عنهم انتمائهم الوطنى ولكن بقدر ما تتيح لهم ثقافتهم ومداركهم ووضعهم الدينى والمادى بطبيعة هذا الدور وكيفية تحقيقه.

## ترقب وانتظار

ويجد آندريه ريمون أن انتهاء تمرد ١٧٩٨ لم يكن النهاية بالنسبة لسكان القاهرة البسطاء بل أحس المصريون من جهتهم احساساً واضحاً بأنه برحيل بونابرت فإن صفحة قد طويت ورأوا محقين أن وجود الفرنسيين لم يعد له الطابع الدائم وان انتهاء الحملة يقترب لكن ذكرى صرامة قمع تمرد ١٧٩٨ واتساع هزيمة جيش السلطان فى أبو قير قد حالا دون أية حركة للمعارضة وبما أنه لم يكن بالإمكان تقريب موعد الاستحقاق فقد تعين انتظار أن توفر الظروف الشروط الضرورية للمخرج المأمول ومن ثم فإن الشهور المنقضية بين رحيل بونابرت وعقد اتفاق العريش كانت أشهر ترقب وقلق حتى جاء تمرد القاهرة الثانى فى ٢٠ مارس ٢٢ أبريل ١٨٠٠ والذى دام أربعة وثلاثين يومياً وقد تميز بالعنف وتسبب فى خراب لا سابق له فى تاريخ القاهرة وقد

وضع مجمل سكان العاصمة المتحدين مع القوات العثمانية والمماليك في مواجهة خصم أوروبي أدت تكنولوجيته العسكرية الأكثر تفوقا بكثير إلى تحويل الانتفاضة إلى معركة عسكرية حقيقية في داخل المدينة. ولا شك أن محصلة التمرد بهذا الشكل قد بررت للجبرتي توقعاته المتشائمة التي لم يكف عن طرحها بشأن حركة تذكى أوارها الجماهير الشعبية التي كان يستهجن تجاوزاتها ويدعمها العثمانيون الذين انتقد عجزهم وتعدياتهم كما يدعمها المماليك الذين كانت إدارتهم البائسة لشئون مصر قد جرت المصائب على البلد: أما تقييم آندريه ريمون لموقف الجبرتي فهو يجد حكمه صادراً عن مؤرخ ينتمي إلى نخبة مجتمع قلما مسها الاحتلال لا يكاد يحسب بالطبع حساب المشاعر التي حركت السكان الذين لم يقبلوا سيطرة الأجانب المسيحيين والذين جرهم تعلقهم بسلالة حاكمة على رأس دار الإسلام إلى مغامرة غير مؤكدة في الواقع لسوء الحظ أن أي جبرتي منحدر من الفئات الشعبية لم ينقل لنا المشاعر التي حركت أهالي القاهرة وأننا لا نعرف عنهم شيئاً إلا من خلال حوليات الشيخ ووثائق الحملة. لاشك أن رؤية آندريه ريمون لحوليات الجبرتي بها شيء من التعسف للشيخ فالجبرتي لا نستطيع في كل الأحوال أن نتهمه بالتعالي على الحركة الوطنية المصرية التي هو نفسه يمثل جزءاً من نسيجها وأن كان يؤرخ ويكتب وفقا لمفهومه الطبقي والديني.

**نعمة عزالدين**

# نساء غرف المتعة

عندمـــــا تعــرف أن الصحفية البريطانية «ليزى داونر» قامت بوضع كتاب عن نظام الجيشا الياباني سوف تتساءل في فضول.. كتاب آخر عن الجيشا؟ ألم تنته هذه السرعة التي أشعلها كتاب «مذكرات فتاة جيشا» بعد؟.. لكن الأمر هذه المرة مختلف تماماً فالصحفية «ليزى دوانر» قسمت وقتها لتعيش متنقلة بين انجلترا واليابان منذ عام ١٩٧٨ لذلك عندما نشرت كتابها «نساء غرف المتعة» عام ٢٠٠١ كانت قد نجحت خلال الثلاث والعشرين عاماً الماضية في فتح الأبواب المغلقة في ذاك البلد البعيد لتزيل الكثير من سوء الفهم واللبس حول نظام أو تقليد الجيشا الياباني.. فالفترة التي قضتها في اليابان متنقلة بين مختلف المدن هناك فتحت الأبواب أمامها لترسم للقارىء صورة تكاد تكون صادقة عن فتاة الجيشا العصرية. فالجيشا نساء في المقام الأول، ثم إنهن رمز لتقليد قديم في المقام الثاني. ولا تبدو «دوانر» في كتابها وكأنها مرشد سياحي يصحب القارىء في رحلة داخل حياة الجيشا، بل هي صحفية فضولية وذكية لذلك جاءت نتيجة بحثها في هذا العالم الغامض مقنعة وممتعة وكافية للقارىء. وقد ربطت داونر في كتابها بين ما هو تاريخي، وما هو عصري في عالم الجيشا الممتد إلى القرن السابع عشر. وبالنسبة للكاتبة الإنجليزية، فإن عالم الجيشا يعكس جزءاً من المجتمع الياباني، فهذا العالم تديره وتسيطر عليه النساء والزواج عندهن ليس هو الهدف، ورغم اعتمادهن على ثراء الرجال، إلا أنهن لا يسمحن لرجل بامتلاكهن. والجيشا هي كل ما هو غير متوقع أو منتظر في الزوجة اليابانية، فهي جميلة واثقة من نفسها تجيد لعبة الحب بمهارة وتشغل مخيلة الرجل الياباني رغم أنه لا يقبل مثلا أن تتمرن ابنته لتصبح جيشا. ورغم أن اعداد الجيشا تتزايد أحياناً أو تتناقص في أحيان أخرى إلا أن الجيشا ستبقى تقليدا يابانيا قديما وستبقى فتاة الجيشا رمزا للكمال الأنثوي.

**أمنية فهمى**

**Women Of The Pleasure Quarters**
**The Secret History Of The Gisha**

**Lisely Dozner** :تأليف

**Broadway Books** :الناشر
**2001**

# إصدارات



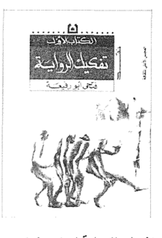

**موت ارتيميو كروث** / رواية
المؤلف: **كارلوس فونيتس**
ترجمة: **أحمد حسان**
الناشر: **المشروع القومى للترجمة ـ المجلس الأعلى للثقافة**

تمثل هذه الرواية «حجر الزاوية» فى صرح الشهرة العالمية التى نالها فوينتس كواحد من أهم أقطاب كوكبة تجديد الكتابة الأمريكية اللاتينية، فهى ـ الرواية تمثل حوار مرايا يتكىء على بنية سردية تجريبية جسورة تعيد ابتكار اللغة وتكشف عن هوس بتاريخ المكسيك



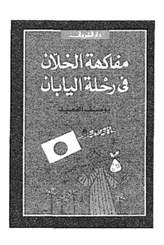

**الجبل الخامس** / رواية
المؤلف: **باولو كويلهو**
المترجم: **ياسر شعبان**
الناشر: **دار ميريت للنشر والمعلومات**

ساحر الصحراء «كويلهو» يطرح نفسه ـ للمرة الثانية ـ على القارىء العربى عبر رواية عربية الموضوع تتماش مع «لبنان» لتقدم مشهدا موحيا للصراع الأبدى بين الإيمان والحب وبين المعاناة والألم، يحتمل التأويل على المستوى الميتافيزيقى التاريخى والإنسانى المعاصر، فعبر الرواية ستكتشف الاضطراب والصراع هو ملمح المكان والإبداع.




**تفكيك الرواية** / نقد تطبيقى
المؤلف: **فتحى أبو رفيعة**
الناشر: **المجلس الأعلى للثقافة ـ الكتاب الأول**

يقدم هذا الكتاب أسلوبا خاصا فى تفكيك النص الروائى يقوم على تقديم تحليلات دلالية بنائية تمهد للقارىء أن يبحر فى عوالم ستة عشر نصا روائيا لعشرة من الروائيين المصريين ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة، لكنهم جميعاً يخوضون تجربة احتواء واقعنا الموار بالتغيير فى حاضره ومستقبله وفى إعادة سرد وتركيب ماضيه وإدراكه




**مفاكهة الخلان فى رحلة اليابان**
المؤلف: **يوسف القعيد**
الناشر: **دار الشروق**

لا يمثل أدب الرحلات مجرد سياحة فى ثقافات الآخرين بقدر ما هو تجسيد للاحساس بصدمة حوار الحضارات ويبدو هذا الكتاب صادما بحجم اتساع المسافة ما بين مصر واليابان ولذلك لا يمكن قراءته من منظور المفارقة بقدر ما يجب طرحه للنقاش من رحم الصدمة الحضارية نفسها.




## الموضة علي الإنترنت : مونيه والمطر

محور المحيط الثقافي لهذا العدد هو الموضة ،وإذا كنا نعد الإنترنت موضة التكنولوجيا و«مودة» العولمة علينا أن نسأل كيف ظهرت مواقعها علي الإنترنت ؟وكانت النتيجة أكثر من أربعة آلاف موقع، اخترنا منها ماتيسر

مونيه والمطر:موقع علي الإنترنت يبيع مظلات تحمل لوحات الفنان العالمي مونيه ، mip.dezines.com/

أخبار الموضة : نجوم العالم ،وبيوت الأزياء ،والموديلات، وأشهر عروض الموسم الشتوي، وربيع العام القادم إقرأ عنها في:

www.fashion-icon.com

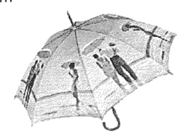
قناة الأزياء العالمية فاشون ،يقدم موقعها علي الإنترنت مواعيد البث ،ونص البرامج www.fashiontelevision.com

الموضة بعيون كبار المسوقين ،موضة واجهات المحلات ،وتصميم الديكورات والموديلات ،في النافذة التالية

www.fashionwindows.com/

في مواقع الموضة التالية :الكثير من المجلات،والموديلات، والرسوم، والصور، والمسابقات:

www.thehome.com
www.fashionangel.com/angel.html
www.fullfrontalfashion.com/
www.fitnyc.suny.edu/admission/3.0.html
www.fidm.com/
www.fitnyc.suny.edu/
www.fashion-planet.com
www.fashionoutletlasvegas.com*
www.widemedia.com/fashionuk/
www.urbanfashion.net/
www.ftv.com/
www.ffany.org
www.fullfrontalfashion.com/
www.thehome.com



## محفوظ علي الإنترنت :
## سنة حلوة يا نجيب

تسعة آلاف موقع علي شبكة الإنترنت هي الحصيلة المبدئية للبحث عن كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ،بينها مواقع رسمية وفردية ،وأخرى عربية وعالمية ، مواقع لحياته وكتبه وغيرها لآرائه وصوره ،عم نجيب يحتفل بعيد ميلاده التسعين وسنقول له سنة حلوة يا جميل مقتبسين العنوان نفسه الذي كتبته في صدر مقالها سونيا بي جينيت المنشور في the Middle East Times .

وبالإضافة لصفحات شيخ الرواية العربية علي موقع الهيئة المصرية للإستعلامات سنجد له موقعا أحدث يتناول سيرته الذاتية وأهم الكتابات عنه في

http://www.al-bab.com/arab/literature/mahfouz.htm

و في موقع للمصور جون جاري لقطة للكاتب الكبير وهو يقرأ الجرائد ذات صباح شتوي باكر ، وقد غطي بالطبق فوهة فنجانه حتي لا تبرد القهوة ،وعلبة سجائره لم تفتح بعد، والجو غائم من نافذة مقهي علي بابا ، الذي غاب عنه .

(ميرامار) نجيب محفوظ كانت محور موقع mizan باللغة التركية،أما موقع جريدة الجلوب التي تصدر في بوسطن فيتضمن قراءة عن صورة المبدع في الثلاثية بمناسبة صدور ترجمة قصر الشوق من المواقع الخاصة بأديب نوبل :

www.bbc.co.uk/history/programmes/centurions/mahfouz/mahfinfo.shtml

## معارض




معرض بولونيا لكتب الأطفال يقدم تجربة جديدة فى عالم الوسائط التعليمية كتاب على الشاشة ،لمزيد من المعلومات والصور حول هذا الموضوع قم بزيارة إلى موقعه :

www.xbf2k.bolognafiere.it

## مكتبات و مجلات

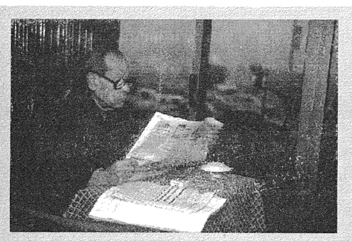


مكتبة ضخمة من المراجع الخاصة بأفريقيا تاريخيا وأدبيا ،مقسمة إلي ثلاث مجموعات ،مجموعة البروفيسر باسيل مرجعا) ، والشرق الأوسط في العصر الحديث ، وأخيرا أفريقيا وتاريخها، وهي مفهرسة بالكامل في١٥٧٩ موقعا

www.africana.co.uk

الشعر والقصة والروايات، ولقاءات المبدعين ، والمراجعات النقدية ، تجدونها في أكثر من مجلة، لقراء الإنجليزية يمكنهم تصفح المواقع التالية :

www.savoymag.net
www.cdn-lit.ubc.com



www.marion.ohio-state.edu/fac/vsteffel/web597/mahfouz_miramar.html
www.artfilm.sk/eg2001/alley.html.
www.frif.com/new2001/nag.html
www.catharton.com/authors/619.htm

ومن المواقع ما يقدم حلقة بحثية لدراسة نجيب محفوظ من وجهة نظر غربية ، وفيها أسئلة كثيرة يفترض بالمشاركين الدارسين لأعمال نجيب محفوظ الإجابة عنها ،مثل ما الذي يجعل من رواياته أعمالا شرق أوسطية ؟ ما هو العامل المشترك في روايات محفوظ ؟ وما هي العناصر التي تجدها غير مألوفة في هذا العمل أو ذاك بشكل لا يتسق وثقافتك الغربية؟ هل تتفق مع وجهة النظر التي ترى فى شخصيات نجيب الذكورية ضعفا عكس نسائه ؟

# الأجندة الثقافية

**٢ نوفمبر**

**بدء فعاليات الأسبوع الثقافى المكسيكي بالقاهرة باحتفال خاص بابداعات الشاعر الكبيرأوكتافيو باث وعرض «قداس الأموات» والذي يعد أشهر معالم التراث الشعبى المكسيكي ،تقام العروض والندوات بقاعة معهد ثرفانتس بالقاهرة السعة**

**٧نوفمبر**

**مشاركة فرقة باليه أوبرا القاهرةبباليه «القرصان» فى مهرجان شنغهاى الدولي الثالث للفنون فى الصين مع عروض ٢٣دولة أخري.**

**١٢ نوفمبر**

يقيم المجلس الأعلى للثقافة ندوة دولية عن الشاعر الكبير الراحل صلاح عبد الصبور بمناسبة مرور ٢٠ عاما علي رحيله تتضمن حلقة نقدية عن إبداع صاحب مأساة الحلاج وإسهاماته في مجالات الشعر والمسرح والنقد وأمسيات شعرية يشارك فيها نخبة من الشعراء العرب ،تستمر الندوة ثلاثة أيام تحت رعاية الفنان فاروق حسني وزير الثقافة.

افتتاح الإسبوع الثقافى الكولومبى بالقاهرة ضمن إحتفالات مصر بثقافة أميركا اللاتينية بمحاضرة للروائية الكولومبية «لاورا آريستريو» عن روايتها «الأبقار تأكل الإسباجتى»،و«عروس قائمة» تعقد الإحتفالية بقاعات المركز الثقافى الأسباني.



## عودة الروح لأجدادنا القدماء... بالإنترنت

في الأسطورة المصرية القديمة كان علي الموتي أن يستقلوا مراكب الشمس ليعبروا إلي الحياة مرة أخري.. ويبدو أن وزارة الثقافة قررت تحويل الأسطورة إلي حقيقة بإعادة أجدادنا إلي الحياة بالصوت والصورة وصنعت لهم مراكب الشمس الملائمة للألفية الثالثة وأعني بها مواقع الإنترنت، والحكاية بدأت مع تخطيط الوزارة - في إطار اهتمامها بتطبيق أحدث تقنيات العرض لآثارنا المصرية - لانشاء موقع للحضارة المصرية علي الإنترنت في إطار اتفاقية تم توقيعها بالفعل بين ثلاثة أطراف هي شركة «أي. بي. إم» العالمية والمجلس الأعلي للآثار والمركز القومي لتوثيق التراث الحضاري والطبيعي وتنص علي إعداد المشروع بمنحة أمريكية قيمتها ٥ر٣ مليون دولار تتمثل في معدات وتكنولوجيا - ستؤول كلها لمصر - في فترة تستمر عامين، وقد آثار المشروع ردود فعل ايجابية كثيرة وردود فعل سلبية أبرزها احتمال تعرض الآثار المصرية لأضرار جسيمة أثناء تصويرها وخطورة المشروع علي حركة السياحة حيث سيتيح الموقع لأي إنسان مشاهدة آثارنا من منزله وأخيراً وجود احتمالات لضياع الملكية الفكرية لهذه المنتجات الأثرية علي يد «الهاكرز المحترفين»، وقد دحض د.فتحي صالح مدير المركز القومي لتوثيق التراث الحضاري والطبيعي كل هذه الاحتمالات السلبية بتأكيده أن الاتفاقية تنص علي أن الجانب المصري له - بمفرده - الملكية الفكرية لمحتويات الموقع سواء تم إنتاجها علي هيئة صور أو تسجيلات أو نصوص ولا خطر علي الآثار من عمليات تسجيلها لأن المشروع سيوفر أحدث التقنيات المستخدمة في إنتاج الصور ثنائية وثلاثية الأبعاد والمجسمة أيضا وهي نفس التقنيات المستخدمة في متاحف عالمية كبري كالمترو بوليتان والهيرميتاج والفاتيكان والمتاحف الإيطالية، وكل خطوات المشروع تتم بمشاركة

## ١٥ نوفمبر

يعقد قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة مؤتمره السنوي تحت عنوان «قضايا النوع الأدبي» ويناقش ثلاثة محاور وهى هاجس التجنيس في الأدب العربي والنوع الأدبي في النقد القديم والمعاصر ومساهمات الناقدة الراحلة د.الفت الروبي فى النقد المصرى الحدى.

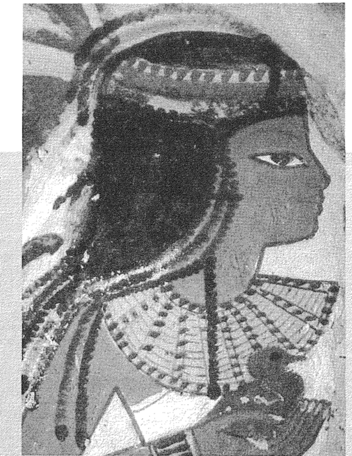
## ٢٨ نوفمبر

إفتتاح معرض مونترو الدولي بفرنسا والذى خصص دورته الحالية لإستضافة مصر كضيف شرف المعرض لمناقشة دور الثقافة المصرية في الظروف الدولية الراهنة ويمثل مصر الروائي صنع الله إبراهيم.

تعقد كلية الآداب جامعة الإسكندرية بالتعاون مع وزارة التعاون الدولى الأسبانية المؤتمر الأول للبحث الأثري الأندلسي بمشاركة د.ماريا فيسوعا بجبيرا ونخبة من كبار المتخصصين المصريين في مجال الآثار الإسلامية.

## ٣٠ نوفمبر

إفتتاح المؤتمر العام لنادى القلم الدولى بلندن تحت عنوان «حرية الإبداع» بمشاركة وفود الفروع الإقليمية.



خبراء مصريون، أما الخوف علي «حركة السياحة» فغير مبرر لأن ما سيحدث هو العكس تماماً فالمشروع يستهدف انشاء مواقع عن عشرة موضوعات تتناول عصور مختلفة بثلاث لغات هي العربية والانجليزية والفرنسية مع توفير قواعد بيانات متكاملة ومزودة بتمثيل جغرافي للمواقع الأثرية المهمة، وهذا يعني أن الموقع قائم علي الاختيار لجذب المواطن العالمي لمشاهدة ما يراه علي الإنترنت علي الواقع فإذا اتفقنا علي أن الإنترنت هو «مراكب الشمس» التي ستعيد أجدادنا للحياة فعلينا أن نتفق ـ أيضا ـ أنه ـ الإنترنت ـ سيكون الجسر لعبور ملايين السياح إلي أصل الحضارة «مصر» حيث يرقد أجدادنا أحياء بحضارتهم الخالدة!!

**أحمد ناصر / الزقازيق**

للغياب فضيلة واحدة وهي قدرته علي كشف ما يمثله الغائب من قيمة تبدو - بالضرورة - في حالة نقصان بدونها، كما أنه - الغياب - فرصة لأن يقول الطرف الحاضر للغائب كلمة حب كان يحتفظ بها لنفسه ليس بخلاً بها وإنما ظناً منه أن ما في القلب يصل وكفي ولذلك - ولأسباب أخري كثيرة - حرصت علي أن أرسل خطابي هذا قبل أن يصدر عددكم الأول لتعلموا إننا نعاني غياب «المجلات الثقافية الجادة» والقادرة علي التعبير عن الوجه الحقيقي للثقافة المصرية وننتظر منكم أن تعوضونا هذا الغياب ولتتأكدوا من أننا نكن لكم كلمات حب تقديرا لمسيرتكم - كأفراد -في الحياة الثقافية المصرية، وما بين الغياب والحب تبقي بعض الملاحظات وارجو أن تضعوها في حسبانكم وأنتم تخططون لعددكم الأول، وهي رغبتنا في أن تصدر المجلة ثقافيا وتحريريا وفنياً بشكل مميز يؤهلها - باستمرار - للقيام بدورها. الذي نريده - كمساحة للتواصل والحوار بين الأفكار والتيارات والأفراد كافة في الحياة الثقافية المحلية والعربية والعالمية دون تكريس مسبق لأحد علي حساب الآخرين، بمعني أننا نريد مجلة ثقافية تنتمي للقاريء - وحده - بتنوعه - وللحقيقة بمفردها - باختلافها - دون الرضوخ لحسابات السياسة وضغوط الشلل المعروفة وأن يكون المتن الأساسي لها القاريء العادي نفسه لا النخبة الضيقة لأننا عانينا كثيرا - ومازلنا - من مجلات تدعي أنها ثقافية عامة وهي في حقيقتها نخبوية لا يقرؤها إلا كتابها ولا يكتبها إلا أصحاب العيون الضيقة. وأخيرا أرجو أن تعصم المجلة نفسها من الخوض في أوحال المعارك الثقافية التافهة وأن تنذر نفسها لكل ما هو محترم وجاد ومعبر عن روح «مصر».

المحيط

**قالوا قديما إن اكتمال الكمال هو عين النقصان وان تمام الحضور هو نفسه تمام الغياب ولهذا لن نفسر كلامك عن الغياب علي محمله السلبي - وإن كنا سنزهو بفضيلته ولن نفتح صفحات الماضي التي عانينا فيها جميعا من تمام الغياب تأكيداً منا على رغبتنا في وصل ما انقطع من مسيرة الحياة الثقافية المصرية. وحرصنا علي الانتماء لمرحلة اكتمال الكمال التي شهدتها مصر عبر مجلاتها الكبري كالكاتب والرسالةوالمنار والطليعة ومن هنا نبدأ الرد علي الملاحظات القيمة التى وردت فى رسالتكم لنوضح أولا أن المحيط الثقافي بدأت لتستمر بكم تعبيراً عن الحياة الثقافية المصرية في تجلياتها المتعددة ولن ندعي لأنفسنا شرف التعبير المنفرد عن هذه الحياة الثقافية لأننا ندرك حقيقة دورنا الذى يتجاور مع الأدوار الأخري لباقي المجلات والاصدارات الثقافية المصرية لنقدم بانوراما حقيقية تعبر عن روح الحضارة المصرية والدورالذي ندعيه لأنفسنا يكمن في التعبير عن الواجهة العامة لثقافتنا المعاصرة دون تبسيط يحولنا إلي مجرد مجلة للتسلية أو غموض يبعدنا عن القاريء العام الذي نتوجه إليه في مصر والعالم العربي ولهذا حرصنا علي أن تضم المجلة أشكال الإبداع المكتوبة والمرئية كافة بكتابات تمثل أغلب الأجيال والتيارات الفكرية في واقعنا الثقافي رغبة منا في الاقتراب من مساحات الفن الذي لا يعترف إلا بالموهبة ولا يرضي لنفسه الرضوخ لحسابات السياسة أو ضغوط الشلل.**

**عبدالله عطية السلايمة**

رئيس نادي الأدب برفح وشمال سيناء

نرحب باسهاماتك الإبداعية والصحفية لتغطية ما يدور في هذه البقاع العزيزة علي كل مصري ونؤكد لك ولباقي الأدباء المصريين والعرب أن **المحيط** الثقافي تفتح أبوابها لكل ما هو أصيل من الإبداع ولا شرط لنا إلا «الجودة» لأنها المعيار الوحيد الذي نحتكم إليه للنجاة من أمراض الشللية المعروفة.

**محمد عبدالفتاح الكاشف**

شباس عمير - كفر الشيخ

قصصك البندقية والقوالب والباشكاتب تعبر عن روح مبدع جاد ولكنها تفتقد روح العصر فأغلبها يعود في سياق السرد واللغة إلي منتصف القرن الماضي، ونتمني أن يصلنا إبداع معاصر يلائم توجهنا بمبدعينا وقرائنا نحو آفاق عصر جديد يحتفي بالتراث في سياقه التاريخي ويتبني الإبداع الحديث مادام جيدا. ونتمنى ان يبدد الإبداع المنشور فى هذا العدد والأعداد التالية قلقك من سيطرة ادباء القاهرة على المساحة المخصصة للأبداع لاننا نتعامل مع الادباء كافة بمعيار واحد وهو الموهبة ولا فضل لقاهرى على إقليمى إلا بالابداع.

**صلاح السنديوني**

هيئة الطاقة الذرية

لديك «نواة» موهبة زجال واعد ولكنك تحتاج إلي «ذرات» من القراءة في أعمال الرواد العظام لهذا الفن الجليل وانصحك بالاطلاع علي أزجال بيرم التونسي مع الاحتفاظ بصوتك الذي يحمل طابعا خاصا في تناول قضايانا الاجتماعية المعاصرة بالسخرية.


العدد (١) نوفمبر ٢٠٠١
المحيط
الثقافى
Al Mohiet Al Thakafy